

BIBLIOTHECA  
IBERO -AMERICANA

---

MIGUEL DE FERDINANDY

# En torno al pensar mítico

Miguel de Ferdinandy, autor del presente tomo, es Catedrático de Literatura en la Universidad de Puerto Rico. Una gran parte de su labor docente se concentra, desde hace numerosos años, *en torno al pensar mítico*.

Los ensayos, que aquí siguen, realizan su propósito en torno a ese pensar, sea que el autor pregunte por los amores problemáticos y contradictorios de Apolo, sea que le inquieten el problema de la tradición o el del elemento demoníaco en la obra y vida de Goethe. Un lugar especial le corresponde al más extenso estudio del libro: *El paisaje mítico*, en el cual se intenta establecer un puente de conexiones entre culturas y cultos tan distantes como los del Mediterráneo, por uno, y los del Norte siberiano, por otro lado.



---

COLLOQUIUM VERLAG  
BERLIN











# BIBLIOTHECA IBERO - AMERICANA

Veröffentlichungen der Ibero-Amerikanischen Bibliothek zu Berlin

Herausgegeben von Dr. Hans-Joachim Bock

Band III

BIBLIOTHECA IBERO-AMERICANA

MIGUEL DE FERDINANDY

En torno al pensar  
mítico

Nueve variaciones sobre el tema

del mito en folklore, arte, poesía e historia

COLLOQUIUM VERLAG BERLIN 1961

© 1961 Colloquium Verlag Otto H. Hess, Berlin-Dahlem  
Satz und Druck: Thormann & Goetsch, Berlin  
Umschlagentwurf: Georg Goedecker / Printed in Germany

*A la juventud puertorriqueña:  
mis alumnos antiguos y futuros*

*Der alte Glaube ist erdgebunden und dem Element verhaftet, ganz wie das alte Dasein selbst.*

Walter F. Otto

Aproximarnos al tema de la mitología, por los métodos de la ciencia moderna, parece tarea bastante difícil. Difícil, porque todos los métodos científicos se basan en la manera de pensar lógico y racional del hombre moderno; sin embargo, el mito, a su vez, pertenece a un mundo, en el cual los pensamientos humanos están determinados por las formas prelógicas; es decir, la humanidad formaba sus pensamientos no lógicos, sino mitológicamente.

Trataremos aquí, en primer lugar, como se impone, aquellos pueblos que, teniendo su origen en la época pre-racionalista de la humanidad, efectivamente vivieron la mitología como forma de su existencia.

*Leo Frobenius*, el gran investigador de nuestro tema, llamó pertinentemente a esa época la "Edad mitológica de la Humanidad"<sup>1</sup>, indicando así, con esta expresión significativa, que nuestra historia conocía una fase en que la cultura se plasmaba en *formas míticas*. Esta misma idea se encuentra tal vez más accesible para *nosotros* en el libro de *Sir George Grey*, "La Mitología Polinesíaca y la Antigua Historia Tradicional de la Raza de Nueva Zelandia"<sup>2</sup>, al narrarnos el resultado de su convivencia con un pueblo todavía en el estado mítico de su evolución. *Sir George Grey* observó un fenómeno muy interesante para la etnología y la historiografía, y muy sorprendente para la manera racionalista de pensar del hombre de la cultura euro-americana. En aquel pueblo se mantenían aún con indiscutible vigencia mitos sobre el destino de los hombres y de tal modo que, no sólo la manera de sentir y pensar, sino también su vida individual y colectiva, estaban impregnadas de mitos; estaban, por decirlo así, preformadas por esos mitos. *Sir George Grey* tuvo ocasión de verificar cómo este pueblo vivía en la más completa dependencia de sus mitos, —vivían como aprisionados de aquel mundo de imaginación (*Ergriffenheit*, diría *Frobenius*), tal como nosotros, hoy en día, vivimos como aprisionados de nuestros cuadros de categorías lógicas. Con otras palabras: la mitología, en ese pueblo, actuaba como forma de vida.

Conviene, desde ya, aclarar que sólo se puede hablar de *mitología como forma de vida*, en el caso de existir un culto fielmente observado. No fué otro el caso de la helenidad arcaica; no fué otro tampoco el



caso de los primitivos del Asia central y septentrional, o el de las tribus de la lejana Polinesia. De hecho, sólo en el culto, que aún subsiste activo, puede el mito ser auténticamente mito, porque sólo entonces adquiere la virtualidad de influir vinculativamente en la imaginación del hombre, sugiriendo en él la imagen preformada de su destino; sólo entonces adquiere el mito la virtualidad de mantener intacta, o si antes se preferiría: renovada periódicamente su energía persuasiva. Sin la posibilidad de revivir constantemente el mito por intermedio de los ritos culturales, perdería éste el ascendiente sobre el espíritu y destino del hombre, transformándose en aquello, con lo cual, tantas veces y por error lo confundimos: la fábula fantástica o la poesía que constituye formas de narración.

Llegamos al momento de poder apuntar una definición del mito, pero, para que no nos sobrecarguemos por ser demasiado complicada, digamos sencillamente: *mito es una narración cultural*. Y designamos por “cultura mitológica”, aquella cultura, que corresponde a la fase de la historia humana *en que predomina la forma mítica de pensar*.

Más tarde en el decurso de este ensayo, tendremos muchas oportunidades de completar con variadas minucias esta definición provisoria. Procuraré cuidadosamente, con todo, que las sucesivas adiciones a esta definición provisoria sirvan a propósito para provocar, sobre todo, la aparición de la imagen del mito.

Dije: imagen. No fué por azar. Tengamos siempre presente, de aquí en adelante, la palabra “imagen” y todo cuanto ella sugiere. *Carlos Kerényi*, al discutir sobre la esencia del mito, afirmó un día: “En el mito como en un espejo, se refleja el propio mundo”. Con esto él pretendía decir: detrás de una narración mítica, detrás de un “mitologema” — (y esta expresión se forma en vez del término demasiado usado, abusado y hasta falsificado del *mito*, siguiendo al ejemplo de palabras griegas, naturalizadas ya por los idiomas modernos, como son “filosofema”, “poema” y “drama”, “problema”, “estrategema”, “tema”, etc.) — se esconde siempre una imagen— la imagen del propio mundo. He aquí porqué *Kerényi*, expresando su pensamiento de otra manera, acrecentó: En el mito, el mundo nos habla a nosotros de sí. Al pensar así, *Kerényi* se colocaba en el manantial originario del mito, eso es: procuraba, darnos, en su acepción más pura, el sentido helénico de la mitología, —sentido éste que deriva del verbo *μυθολογεῖν*, o en castellano: “decir el mito”. O, más exactamente, una vez que *μῦθος* quiere decir: “palabra” *μυθολογεῖν* significa: “decir la palabra”.

Ahora, quizás, nos preguntamos ¿cómo surge la imagen detrás de la palabra, el mito detrás de la imagen?

Un “mitologema” nunca es —como muchos lo juzgaban y juzgan— la representación fabulosa o fantástica de un acontecimiento histórico, o de un “fenómeno” natural. Tradiciones de tal género pertenecen a creaciones humanas de diferente tipo. El “mitologema” tiene por contenido algo, que sólo mitológicamente se revela, aun en casos, en que se revista— como lo hace muchísimas veces, de un ambiente heróico, histórico; divino o humano, o en los que se exprese por el lenguaje de la poesía o, de uno de los artes o por el de la filosofía. Lo que en el “mitologema” “se declara”, es el tiempo primordial. O sea: el tiempo recorrido antes de que la humanidad poseyera memoria consciente. El “mitologema” es, por eso, un “saber” inmediato, espontáneo, acerca de las cosas, los eventos, los fenómenos de una situación pre-consciente, y, por consiguiente, pre-histórica del Hombre. Saber éste, que en nosotros, en la mayoría de las veces, existe en un estado confuso, fundado en el subconsciente como la psicología moderna lo verificó; saber que no se puede expresar indiferentemente, de cualquier forma, sino solamente en la forma del mito.

Llamo en mi auxilio al viejo Homero, para citar su hermosa y bien conocida expresión: ῥοδοδάκτυλος Ἥως.

En esta expresión, Ἥως “aurora”, es el nombre de la hija de Hyperion y Theia, y ella, en este momento, no tiene para nosotros, sino interés secundario. Para que veamos la imagen, que a ella se refiere, basta saber su genealogía. No sucedería lo mismo, si quisiéramos descubrir la imagen invocada por su epíteto, pues, en este caso, ya tenemos que saber que ῥοδοδάκτυλος significa: “la que tiene dedos rosados”. Así se presentará ante nuestros ojos la *Aurora*, personificación del santiamén por excelencia virginal de la Naturaleza: la Aurora, imagen de una muchacha hermosísima, de manos finas con dedos rosados.

La sugestiva imagen de la Aurora —la de las manos bellas y rosadas— expresada casi musicalmente en la melodía de la palabra ῥοδοδάκτυλος —encuentra su par en otro círculo cultural, en el de la epopeya finlandesa. Ahí la Aurora tiene uñas multicolores. Y ya con estas expresiones se yergue ante nuestros ojos *el mundo* —el mundo que de sí nos habla por medio del mito—: En el agraciado Sur, en el cielo límpido, del mar purpúreo nace el Sol; y Eós, precursora de Febo, se presenta con dedos rosados; en cambio, en el Norte, Aurora rompe por entre neblinas y nubes, que dispersan la luz del nuevo día en fragmentos multicolores de rayos; y Aurora tendrá allí, en la imaginación de aquellos pueblos, manos con uñas de muchos colores, de los muchos colores del cielo septentrional . . .

A propósito utilizamos el ejemplo sacado de una mitología meridional

y acabamos con otro, dado por un poema mitológico del Norte más extremo. Y ¿cómo vislumbrará la Aurora, por tener un tercer ejemplo aún, aquel pequeño pueblo de Siberia, cuya mitología fué descubierta, en los años cuarenta del siglo pasado por el investigador *Antal Reguly*? En la imaginación de ese pueblo —los vogules—, Aurora ya no está representada por una muchacha, sino por una mujer, cuyo nombre, *Jontlang imen*, quiere decir, simultáneamente; “brasa, cabeza, madre”. Y cuando aparece esa mujer, o mejor,— no teniendo, para el pueblo vogul, figura completa, sino apenas cabeza y cuello, —ese esbozo de mujer, de color gris, así como la piel de lobo, los renos corren y huyen... (*Jar sogotlala jewor jontlang imen*)<sup>3</sup>.

Recuérdese, ahora, lo que hasta aquí fué dicho: una expresión griega, una fínica y una vogul. No hablamos todavía de “mitologemas” enteros, pues apenas nos limitamos a inquirir el sentido de estas expresiones. Sin embargo, ¿no se diría, que esta sencilla determinación de sentido nos permitió ya, casi involuntariamente, trazar el cuadro de una morfología de la cultura? ¿Y por qué? Porque, aunque lejos de hablar de mitos enteros, cada una de las tres expresiones correspondía a variaciones sobre el mismo tema mítico: el mito de la Aurora.

Pues bien; llegamos a un punto de nuestras consideraciones, en que tenemos que detenernos unos instantes. El mito, lo ha repetido *Kerényi* muchas veces, es el portador de un sentido exclusivamente mitológico del mundo. En otras palabras: el sentido, que un mito nos transmite, no puede ser *aprendido* ni tampoco reproducido por medio de formas o de categorías no mitológicas. He aquí el motivo, por el cual, vivir el mito, implica un determinado estilo de manifestación de vida espiritual de un pueblo, tal como su poesía, su escultura, su ciencia o su música.

Tal vez, se podrá, verbigracia, aclarar la afirmación hecha con el ejemplo de la música. *Una cosa es*, oír y sentir una sinfonía de Beethoven; *otra cosa es*, analizarla o intentar describir su contenido.

Lo mismo pasa con el mito. Un análisis que de él se hiciera, ya no sería mito: antes su destrucción racionalista —del mismo modo, que la poesía inexorablemente muere en las manos de unos comentadores. Así, por ej., si intentáramos analizar el mito vogul de la Madre-Aurora, con su color gris como la piel de lobo, diríamos, que éste se contrapone al mito de Aurora de los pueblos del Medio Día, representada por la Eós de rosados dedos; y luego explicaríamos, que esos dos mitos, tratando del mismo tema, estaban influídos por las condiciones mesológicas de los respectivos pueblos que los han creado y explicaríamos todavía, que cada uno de esos mitos retiene alguna característica similar,

como lo muestra la referencia al reno y al lobo de nuestra narración ártica; y explicaríamos, por fin, que el hecho de que el pueblo vogul representara la Aurora por una imagen incompleta de mujer, tiene su causa en la observación espontánea del fenómeno del alba, que, en aquellas regiones se verifica con menos esplendor y dura menos tiempo: si yo hiciera esto— ¿se da cuenta el lector que con tal acto lo destruyo? El mitologema, con su maravillosa eficacia sugestiva, quedaría substituído por un esquema seco y hueco.

Restauramos, por lo tanto, tan rápido como podamos, el mito vogul de la Madre-Aurora: he aquí nuevamente, el esbozo de mujer, cabeza y cuello, de color gris como la piel del lobo, que, cuando en el cielo despunta, luego corren los renos... Si alguien no se contentara con esta imagen, si no consiguiera oír el lenguaje que ella habla— entonces, ¡paciencia! de nada le puede valer: carece de “oído” para el mito. Pero consuélase pensando, que a muchas personas les falta el “oído” musical. En todo caso, ahora es menester probar nuestro “oído” mitológico.

Por eso, me permito *contarle al lector un mito*, un mitologema cosmogónico, pero muy simple, sacado de una mitología, hasta la fecha vigente, con todo, no en Siberia, sino en Oceanía.

“Antiguamente —dice nuestra narración<sup>4</sup>— no había sol: apenas en el cielo oscilaban las estrellas y flotaba la luna. Entonces, no existía todavía el hombre: sólo aves y animales más grandes que las aves y los animales que hoy en día conocemos poblaban la tierra. Un día, Dinewan, el emú, y *Breglaj*, la grulla, fueron a pasear al campo de *Murrumbidye*. Pero, al llegar allí se fastidiaron de pronto y se zurraron uno al otro. *Breglaj*, encolerizado, corrió hasta el nido de *Dinewan*; y, hallando allí un huevo, lo lanzó con toda su fuerza al cielo, donde se desportilló al chocar con una pila de leña. La yema amarilla del huevo corrió sobre los leños, que se incendiaron; y, luego, también el mundo apareció bañado por una nueva luz, mucho más clara.

Quedaron todos muy asombrados, pues habían vivido hasta entonces en un perpetuo amanecer desmayado. Ahora, por ser tan brillante la luz, estaban casi ciegos. Sucedió, que en el cielo vivía un espíritu bueno. Al ver aquella nueva luz, pensó: ¡Qué bello es el mundo cuando lo ilumina una luz así! Sería hermoso encender diariamente tal preciosa llama... Y desde entonces cada día lo hace”.

Ese mito es un “saber” acerca de un fenómeno cósmico, —sin embargo un saber no racional, ni fabuloso, ni poético, ni teleológico, ni lógico, sino un saber exclusivamente *mitológico*.

De nuevo recurro al paralelo de la música: la quinta sinfonía de Beethoven encierra un saber humano acerca del Destino, exteriorizado en la forma de la música. Ahora bien, así como la sinfonía no tiene,

no puede tener una causa lógica o racional “in se”, tampoco tiene el mito antecedentes causales, racionales o lógicos. El tiempo que se narra en él, es, de verdad, el “*in illo tempore*”, o —como ya lo hemos dicho— el tiempo anterior. Una lógica obligatoria no existe en tales narraciones míticas. *Breglaj y Dinewan* comenzaron a luchar sin causa, repentinamente; entre el fenómeno maravilloso del sol que brilla por primera vez en el cielo y el acontecimiento que lo antecedió: el huevo de *Dinewan* quebrado en el cielo al encontrar una pila de madera, no hay relación lógica alguna. No obstante se encuentra depositado en este mito un *saber pre-racional*, que la ciencia posteriormente confirmó: lo de que en el huevo, en la célula está ya “*in nuce*” el ente, que después nacerá y se desarrollará. He aquí el motivo, por el cual la mayoría de los “mitologemas” de la creación del mundo, son mitos del huevo. Podemos resumir del siguiente modo el contenido de la narración de *Breglaj y Dinewan*: *ella es una expresión de índole mítica del saber primitivo del Hombre acerca del misterio de la célula*<sup>5</sup>.

Ese saber, como lo hemos visto, se expresaba en un estilo muy distinto del nuestro actual. *Y no se trata exclusivamente de su carácter primitivo, ni de su carácter alógico*, sino la diferencia principal reside en el “estilo interno” de ese saber, que lo aproxima a lo sobrenatural de las religiones. También en el milagro acontece algo de anti-racional y de anti-lógico, —algo maravilloso: *el milagro transmite una revelación de la divinidad*. Y el mito también. Dos esferas cósmicas: humanidad y divinidad se tocan una a la otra por el estilo de expresión, que es el mito. *El mito* —definió un día *Carlos Kerényi*— *es el mundo al revelarse en formas de expresión de lo divino*. Y añadió: tras el mito vigente está un culto vigente. Cualquier culto expresa siempre el modo, cómo el hombre reaccionó delante de lo divino. He aquí porqué los actos culturales —la ceremonia— traducen casi siempre el “mitologema” *revivido*; y porque el “mitologema” puede ser, a su vez, también un testimonio acerca de la ceremonia o el comentario aclarador del culto.

Los mitos —como lo demostró ya el único ejemplo, que hemos citado y analizado— tienen por tema todo aquello, que, siendo humano, no cae en el ámbito de la historicidad del Hombre. Una tradición local o histórica, por consiguiente, no es un mito. Pero eso no quiere decir, que no contenga elementos mitológicos. Nuestra afirmación pretende subrayar apenas lo siguiente: lo mítico, lo específicamente mítico no coincide con lo histórico. No obstante es el anuncio de algo atemporalmente *pre-, sub-, supra - o proto-histórico*. Un “mitologema” es, simultáneamente, muy viejo y siempre joven; los años no cuentan para

él; lo que en él “se narra de sí mismo” es, en el sentido humano del vocablo, — eterno.

Pero, si es cierto lo que acabamos de decir, tenemos que encontrar en los diversos mitos todos los fundamentales problemas humanos, todos los grandes y típicos sucesos de vida y destino humanos. Más aún: debemos encontrar en ellos todo lo que, siendo humano y representable de modo narrativo, pero independiente de la historicidad humana, se presente de manera *humanamente eterna*.

El imperio de las cosas humanamente eternas se divide, un poco paradójicamente, en dos reinos: el primero es el saber humano acerca del cosmos, es el reino de las divinidades nacidas del Hombre y de los grandes acontecimientos cosmogónicos. El segundo es el reino de los problemas principales del destino humano, es decir, los temas del nacer, de las nupcias y de la muerte.

El último grupo de temas, más calurosamente humano que el primero, nos acompañará en nuestro camino para aproximarnos al pensar mítico; el primero lo dejaremos al lado por ser objeto de futuras contemplaciones de distinta índole.

Toda la mitología de gran estilo enfrenta al nacimiento, el amor y la muerte como una unidad, —la propia unidad de vida, en que el destino se manifiesta.

Y surge la pregunta: ¿cómo se manifiesta en la mitología dicho saber?

Por cierto, se manifiesta por el lenguaje propio de los “mitologemas”: *simbólicamente*. Simbólicamente —y no alegóricamente. Recuérdese, que el sentido original del vocablo σύμβολον era “lo que coincide” y luego también, “imagen”.

Citaré ahora el grandioso σύμβολον griego de muerte, nupcias y resurrección: el *mito de Perséфона*<sup>6</sup>.

Perséфона, hija de Deméter se entregaba a juegos y danzas con las hijas de Okeanos, en el campo de Nysa. Fueron las muchachas a buscar flores y encontraron entre otras, el *narciso*, la flor que ocultaba la muerte y que también otra tradición, la húngara, la llamaba “la flor que cierra el mundo”: “*világzáró virág*”. Perséфона, al fijar su vista en el narciso, sintió deseo de tomarlo. Pero sólo había empezado el gesto, cuando la tierra se abrió, y, con los “eternos caballos” de su carro, apareció el majestuoso Hades Polydegmón, que, en un instante la agarró sin cuidarse de los lloros y gritos de socorro de la muchacha y sucumbió con ella a los infiernos —para desposarla. Sólo Hekaté y Helios han oído los gritos de Perséфона; sin embargo, su último grito, también su madre, Deméter, lo había oído.

Describe el himno seguidamente, el luto de Deméter por su hija, que

al haber sido raptada, murió, y en el santiamén de su muerte, se casó. Transcurrido mucho tiempo, Zeus obliga a Hades Polydegmón a liberar a Perséfone. Este, empero, antes de soltarla, le dió a comer una granada, fruta de su reino subterráneo y mortífero y por ella se unió, para siempre, Perséfone a su marido. La pelea entre Deméter y el dios, que robó a su hija, —sin embargo— acabará con un compromiso: Perséfone vivirá, desde entonces, dos partes del año con la madre, y el restante, quedará como mujer de su dueño, en las profundidades del Infierno.

Sin duda en este Himno Homérico, como se acaba de verificar, el mito se halla ya en su fase clásica. Es decir, llega al momento, en que termina el proceso de su *antropomorfización*. A ese momento seguirá, con el tiempo, todavía otro: el momento de la fase de *racionalización* del mito, o sea: el de su muerte. Al racionalizarse el mito, se desvanecerá el elemento simbólico, que le llenaba de vida y sentido; eso se diluirá en lo alegórico o se transformará, sencillamente, en fábula fantástica.

Reparando en estas sucesivas fases del mitologema, se verificará que él posee su historia. Pero, reparar en esto, es ya usar un nuevo camino para aproximarnos a ello. Aquí nos hemos referido a un mito en su momento clásico, en el auge de su vigencia: el mito de raptó, nupcias y resurrección de Perséfone. Llamaremos a este mitologema “el raptó de la mujer”. Y ahora hay que recordar que en ese entonces aún existía y se practicaba un culto que estaba ligado con este mitologema: el de los misterios de Eléusis.

Al hablar sobre este mito nos interesarán, por supuesto, no solamente los momentos de su estado clásico o los de su descomposición por racionalización, sino y preferentemente, los momentos de su estado arcaico y primordial, puesto que un mitologema cuanto más cerca está de su configuración más remota, tanto más debe transmitirnos acerca del saber primitivo del hombre sobre las cosas que hemos denominado “humanamente eternas”.

¿Será posible, pues, para nosotros —así reza nuestra nueva pregunta— llegar a los orígenes de un mitologema?

La respuesta a esta pregunta exige, que tengamos presente esto: se puede seguir, metódicamente, el proceso evolutivo de la historia de un sentido mítico tanto desde las fases iniciales hasta las de su racionalización y descomposición, como al revés, o sea, partiendo de estas últimas hacia aquéllas y rehaciendo en sentido inverso el camino recorrido, para llegar nuevamente al momento de su primera creación.

Se recordará, que antes del mundo clásico y bello de Zeus, según la

tradición griega, había existido otro: el de Kronos, el de los Titanes, y ese mundo no era ni clásico, ni bello. No, era más bien un mundo caótico y horrible, sin fronteras nítidas entre los diversos seres naturales, tal como sucede en la imaginación del niño.

Ya entre los mitologemas relatados de ese tiempo, encontraremos el del rapto de la mujer con su característico conjunto de nacimiento, nupcias y resurrección. Pero ¡en qué forma horripilante! Zeus, el gran dios masculino —no el Kronides del Olimpo, padre de dioses y hombres, sino una fuerza feroz de procreación— persigue a Némesis, una diosa virgen y esquivada. Esta, a fin de poder escaparle, se transforma en diversos animales terrestres, marinos y voladores. Pero Zeus, incansable, se metamorfosea como ella. Al cambiarse Némesis en cisne, Zeus se transforma en ganso salvaje, y en esa forma celebra con ella nupcias. Némesis, que jamás olvidará la opresión violenta de su antigua personalidad de virgen esquivada y rebelde, pasa a actuar como divinidad vengadora. Pero de sus nupcias con Zeus nacerá una hija, una *koré*; es decir, la nueva virgen; y el fruto de ese amor teriomórfico no es sino la célebre Helena, que así como le sucedió a su madre, será, también, raptada. Ante las murallas de Troya muchos hombres pagarán con la vida a Némesis la violenta humillación de su orgullosa inocencia<sup>7</sup>.

He aquí otro ejemplo más: ¿qué significación se atribuía al nombre de Poseidón, dios de los mares? Poseidón equivalía a “el Señor de Deméter”. Y, en realidad, se conoce un mitologema, en el que la propia Deméter huía de Poseidón. La diosa perseguida se transformó, primero, en un delfín, luego en un ave, y, finalmente, en una yegua. En esta última forma fué vencida por Poseidón, ahora cambiado en un fuerte garañón. Y nacieron, luego, los gemelos: Koré o Perséfone, o Δέσποινα, que Pausanias dice, no haber sido reconocida en Figalia como yegua, —lo que quiere decir, por supuesto, que lo era en otros lugares; y su hermano, Areión, el caballo (Paus. VIII, 25,7). La propia Deméter, a su vez, conservaba también un aspecto muy similar al de Némesis: es el de la Δημήτηρ μέλαινα, de la Δημήτηρ Ἐρίνυς<sup>8</sup>.

Aquí —claro es— la magna diosa Deméter se halla en el papel de su hija, mostrando que las dos figuras son en sus últimas raíces *la misma*. Por eso es tan grande el luto de Deméter, también en la forma clásica del mito, en el rapto de Perséfone. Porque ella es, en último análisis, *idéntica* con su hija; la violación de Hades fué, pues, la violación de *su* personalidad y de *su* existencia. El mitologema primitivo de los helenos muestra aún, como lo acabamos de ver, que la forma animal de nupcias era sólo la metamorfosis de dioses, es decir, de seres imaginados antro-



pomórficamente. Demos, ahora, un paso más en dirección de “in illo tempore”: se notará, que los mitologemas todavía más antiguos que los recién-explicados, ya nada saben de formas humanas en cuanto a la perseguida y el perseguidor: allá, en los orígenes, el acto nupcial se revela en su forma primitiva y animal.

Nuestro ejemplo, lo elegimos de la mitología *ártica*, de la misma cultura primitiva, a la cual pertenecía la citada Madre-Aurora de cabeza y cuello, y del color de la piel del lobo. Allí, entre los vogules y sus hermanos de idioma y costumbres los más afines, los ostiacos, se había contado una extraña narración acerca de dos cazadores, persiguiendo a una anta que los condujo a un nuevo paisaje bello y fértil. En ese paisaje uno de los dos cazadores mató la cierva; luego, les agradó tanto el paisaje desconocido, que allí se quedaron, se casaron y al fin fundaron una nueva patria<sup>9</sup>.

Lo que nos interesará ahora, es la persona de los dos cazadores, en el variante vogul.

Esa narración denomina a uno de los cazadores *Taulung Paskher*, que quiere decir: “el Paskher alado”, y al otro *Kelping Kaat Täkpi*, que significa: “el muchacho solitario de manos sanguinarias”. Es el primero, quien mata a la cierva. El segundo, en general tiene un papel subordinado y es apenas otra, más pálida y menos acentuada repetición del primero. Por mi parte, me parece probable, que los dos eran en realidad *la misma figura*, o mejor: los cazadores son *dos diferentes aspectos de un idéntico contenido mítico*.

El variante ostiaco de la narración, a su vez, parece conducir al mismo resultado. También en ella existen dos cazadores: el *paster* alado y otro *paster*, carente de alas. En cuanto al sentido de ese mitologema, nos presenta, en el caso ostiaco, un nuevo elemento: la narración en cuestión es *el mito de origen* de una familia ostiaca, los Paster. Una prole de ese nombre vivía *realmente* a fines del siglo pasado, cuando el viaje del erudito húngaro, *József Pápay*, en el país siberiano de los ostiacos. Pápay personalmente conoció miembros de ella. La etnografía de Siberia les agradece numerosos datos e informaciones preciosas de índole folklórica<sup>10</sup>.

El mitologema ostiaco de los Paster parece, pues, demostrarnos dos cosas. Primero: también “el muchacho solitario de manos sanguinarias” de los vogules era un *paster* o *paskher*, o sea: un animal como su “alterego”, pero sin alas. Segundo: los dos *paster* fueron, en un remotísimo origen mítico, verdaderamente, *una sola figura*, puesto que la familia Paster se consideraba descendiente, de modo simultáneo, *de los dos*. Naturalmente se planteará, en este punto, el problema de la

madre primitiva, la antepasada de los Paster; sin embargo, tal pregunta queda, en la misma narración, sin respuesta. Más fácil parece contestarnos a la pregunta de identificación del *paster*.

Nuestro Pápay, al preguntar a sus ostiacos, recibió como respuesta, que el nombre del *paster* era en ruso “*rossomakha*”. El “*rossomakha*” (fran. “*glouton*”, ingl. “*glutton*”, alem. “*Vielfraß*”, húng. “*rozsomák*”) “*gulo borealis*”, en castellano: “*glotón*”. El glotón es, según testimonio es una especie de las *Mustelidae*, con su denominación científica, el de la zoología, un mamífero carnívoro de formas pesadas, habitante de los países polares del Norte, enemigo muy peligroso de los ciervos de dicha región, que solía atacar por atrás, saltándole al cuello al animal perseguido para morderle la arteria principal.

He aquí, en su pura forma zoológica, el padre primitivo de los ostiacos, que la fantasía adornaba con alas, al atribuirle el gran papel mítico de antepasado.

No sabemos, todavía, quién era la madre primitiva.

En conocimiento de las analogías, ofrecidas por los mencionados mitos de Némesis, Deméter y Perséfone, en los cuales —en la fase preclásica del mito, se entiende,— la forma animal era la que en el acto nupcial se ejecutó, nuestra contestación parece fácil: la madre es la *cierva perseguida*, que había muerto en la caza, tal como Perséfone *murió* al ingresar en el mundo subterráneo y *vive* allá como la mujer de Hades Polydegmón, poderoso señor de los “caballos eternos”, precisamente como el *paster*, que al haber asesinado el anta, vive casado en la nueva patria, a la cual llegó por la milagrosa caza de la cierva.

El punto, en que nuestra analogía aún se muestra hipotética, es indudablemente el de la transformación de la cierva —es decir del animal perseguido— en la mujer del perseguidor, antepasada del abolengo de los Paster, aunque los casos de la cisne-Némesis y de la yegua-Deméter nos aseguran haber seguido buena pista. Sin embargo, la comprobación de esa hipótesis, hay que encontrarla en el material mítico de los pueblos hermanos de los ostiacos, y en el de otros pueblos de origen noreurasiático, —y primero ahí, sólo, en segundo lugar nos pueden ayudar analogías de mitologías ajenas, como son la de Hélade o la de Polinesia. Por suerte, un completo paralelismo se encuentra en un mito vogul; una ilustración del mito, puede servirnos el material arqueológico de los llamados “hunos asiáticos”; y una perfecta explicación da el complemento persa del correspondiente mito de origen de la tradición húngara.

He aquí la narración vogul.

Leemos en el canto heroico del Dios de la guerra de *Múnkesz*:<sup>11</sup>

“Llegó el otoño de nieve ligera, surcada por pies de los ciervos; llegó el otoño de nieve ligera, surcada por patas de los perros; me preparo para partir. Andando en el séptimo centro del centro del bosque cubierto de helada: mis dos horribles perros de caza, tan grandes como bueyes jóvenes — mis dos terribles canes de caza, tan grandes como un novillo, paran con un fuerte latido de “vaú-vaú”. Yo me aproximo. Una marta cebellina bonita y negra, negra, como el hollín de la caldera, estaba sentada allá. La marta cebellina bonita y negra — durante los largos días primaverales procuro cazarla en vano, durante los largos días del otoño procuro cazarla vanamente: no se deja matar de ningún modo, y luego, hasta le pierdo la pista.

“Miro a mi lado: ¡oh una mujercita adornada con un chal encajada está aquí!, ¡oh una mujercita vestida de chales de chasquilla está ahí! He aquí lo que dice la mujercita ornada de chal de chasquilla, de chal encajada: “¡Tú! ¿Por qué hoy tú me quieres engañar?, ¿cómo es esto? ¿Es que tienes tales ideas, que no me quieres ni ver?” Entonces la llevo a mi castillito tan alto como el cuello de los ídolos, pues llegamos los dos a mi castillito tan alto como el cuello de los dioses. Fundamos, pues para el porvenir una generación de niñas, fundamos, pues, para el porvenir una generación de chicos”.

Brevemente: la marta, perseguida durante tanto tiempo, se ha transformado en mujer y el dios de Múnkesz se casó con ella. El mito de ese dios, pues, nos muestra aquella parte del mito de la hembra perseguida, que había faltado en la narración de origen de la familia ostiaca de los Paster. El animal perseguido fué esta vez una marta y no una cierva; sin embargo, hemos visto en los correspondientes mitologemas griegos que él puede ser un animal de cualquier especie, del mar, del aire o de la tierra.

El casamiento mítico —acto nupcial y asesinato *al mismo tiempo*,— de la cierva perseguida y del glotón alado, tiene una excelente ilustración en el material arqueológico de los hunos asiáticos (de los *hiung-nú*, más precisamente).

Esa ilustración forma parte de una alfombra, que —entre otros objetos de gran interés paleontológico— la expedición de Kozlow encontró en el 1925 en uno de los túmulos riquísimos en material arqueológico de los reyes *hiung-nú*, en *Noin-Ula*, a unos cien kilómetros de Ulan-Bátor, capital de Mongolia. Según lo prueba una taza china llevando indicación cronológica, esta alfombra la pusieron en el túmulo real alrededor del año 11 a. C. Ahora se encuentra en el Eremitario de Leningrado<sup>12</sup>. La ilustración muestra una cierva perseguida en el momento, en que un glotón milagroso, un poderoso *paster* alado, la vence. No deja de ser interesante comparar esta representación con una fotografía de cualquier manual de zoología para verificar, que el antiguo y desconocido artista nómada dió exactamente la misma situación a su glotón en ese cuadro, como —según modernas ilustraciones de índole científí-

ca— el glotón boreal solía atacar a los ciervos de las tundras septentrionales. El glotón de la representación *hiung-nú* —y eso es lo esencialmente mítico del cuadro— es el “*symbolon*” de una total posesión sólo mitológicamente posible de la cierva; es decir, en la esfera mítica, donde —como ya se ha verificado— la lógica no interesa, pues la sinrazón y la contra-razón en ella pueden expresarse del modo de una armonía supraracional. Por eso son posibles, también aquí, *las dos cosas*: la cierva, una hembra del alce gigante de la Siberia ártica, cae al suelo y el ladrón —horrible monstruo alado de los infiernos— la mata y con ella celebra nupcias . . . Se ve, que la analogía de sentido entre el “mitologema” de Perséfone y las narraciones afines del mundo primitivo se mantiene todavía, de un modo mediato para el intérprete moderno.

Para terminar nuestras pesquisas, sea aquí mencionada brevemente la narración de origen húngara. Según ésta, también los húngaros descendían de dos milagrosos hermanos cazadores de nombre *Hunor* y *Mogor*. Y sucedió, que ellos perseguían, un día, una cierva, que al huir ante los cazadores, les condujo a una nueva patria, maravillosamente bella y fértil. Aquí desapareció a sus ojos, como la marta del dios de guerra vogul y reapareció de nuevo, seis años más tarde, en forma de muchachas danzando en la *puszta*. Los hermanos, Hunor y Mogor, raptaron a las vírgenes y al casarse con ellas, se tornaron padres primitivos de los hunos y los magiares<sup>13</sup>. Visto que la Edad Media húngara juzgaba, que hunos y húngaros eran de la misma raza, *también* los magiares tenían —según el mito— dos padres primitivos simultáneos, como lo hemos visto en la tradición de origen de los Paster. Pues, también los dos cazadores húngaros son expresión de una misma idea mítica.

Desde nuestro punto de vista, con todo, es de mayor interés el resultado de *Carlos Kerényi*<sup>14</sup>, quien consiguió encontrar en una narración de la colección persa de cuentos, intitulada “Los mil y un días”, la parte esencial, que había faltado del mencionado mito magiar; es decir, aquel punto de la narración, en que la hembra perseguida, en un cierto momento y sólo ante el verdadero y elegido héroe —anticipando en eso el modo de metamorfosis milagrosa de los cuentos populares— se transforma de repente en una hermosísima muchacha. Significativamente acontece la transfiguración en aquel instante, en que la flecha del cazador hiere el cuello de la cierva perseguida. A la metamorfosis le siguen las nupcias y de esa boda brota la flor de generaciones venideras, que —según la concepción medioeval de esa tradición— “clariores erant genere et potentiores in bello”.

## I · EL “FOIBÓLAMPTOS”

*Mas he aquí que Apolo se acerca al meridiano.  
 Sus truenos prolongados repite el Oceano.  
 Bajo el dorado carro del reluciente Apolo  
 Vuelve a inflar sus carrillos y sus odres Eolo.  
 A lo lejos un templo de mármol se divisa  
 Entre laureles-rosa que hace cantar la brisa.  
 Con sus vibrantes notas de Céfiro desgarrar  
 La veste transparente la helénica cigarra,  
 Y por el llano extenso van en tropel sonoro  
 Los Centauros, y al paso, tiembla la Isla de Oro.*  
*Rubén Darío*

Apolo, el más poderoso de los dioses (θεῶν ὀριστος. Ilíada, XIX, 413), nació en la isla temblante de Delos. A su madre, Leto, la condujeron lobos a Delos, del lejano país de los Hiperbóreos, que también se llamaba *Balcae*, que no es sino una denominación lobuna<sup>1</sup>. Y la madre divina, también ella misma, vino en forma de loba de ese distante país<sup>2</sup>, en un viaje de doce días, que eran los doce días sagrados del solsticio invernal<sup>3</sup>. Según otra tradición, Apolo abandonaba cada año, al llegar el invierno, la Hélade, y se sabía entonces, que su paradero era el país de los Hiperbóreos<sup>4</sup>, en la “pterophoros regio” de Plinio<sup>5</sup>, donde —alrededor del templo del dios— volaban cisnes, sus aves preferidas, idénticas —de modo misterioso— con los propios Hiperbóreos<sup>6</sup>. Y esa última tradición —la de Delfos— sabía, que Apolo había nacido, no en Delos, sino en el propio país hiperbóreo, desempeñando dicha región en esa tradición papel semejante al de Licia en el culto de Delos. En realidad, del país de los Hiperbóreos devenía la otra Delfos<sup>7</sup>; y el dios iba y venía, según secreto ritmo, entre sus dos patrias, como las aves de paso. Delfos lo esperaba en febrero, cuando la primavera, aproximándose, por primera vez ha mitigado los aires y vientos, en la fiesta de la epifanía de Apolo. Entonces vino el dios por el camino que conducía desde Tempe, para restablecer sobre el mundo su reinado, que tenía que durar nueve meses, después del gobierno de tres meses de Dioniso<sup>8</sup>. Fué Alceo, el poeta, quien ha cantado acerca de este regreso anual del dios, del milagroso y lejano país, en su carro, llevado por cisnes, —mientras la cigarra zumbaba en los frescos aires<sup>9</sup>—, y era tradición, que lo puso, no en primavera, sino en el gran momento del solsticio estival, instante tremendamente mortal de la naturaleza en Grecia, en que el calor, arrasando todo,

se presentaba por encima de las montañas ardientes, bajo el terrible Sol<sup>10</sup>. El Sol terrible, que en la imaginación de los pueblos del Medio Día, a menudo surgía en forma de ave de rapiña, el buitres<sup>11</sup>, o —en su configuración apolínea— el ave-grifo<sup>12</sup>, ese fantasma de ente supernatural, que subrayaba, a su vez, la característica principal de estar distante, de pertenecer ese dios a una inalcanzable lontananza<sup>13</sup>; es decir, a la región hiperbórea, inaccesible —como nos dice Píndaro— a todas las naves y todos los viandantes<sup>14</sup>. Sólo los elegidos de Apolo llegaban a ese país<sup>15</sup>. Una prole sagrada vivía allí, inmune de enfermedades y senectud, lejos de toda pelea y labor. Allí el existir era acabado, y dulce la muerte (*euthanasia*): los que veían llegada su hora, saltaban coronados, alegremente desde una roca, en la eterna mar<sup>16</sup>. Sófocles llamó a ese país —Fr. 870— “el antiguo jardín de Febo”<sup>17</sup>, que se pensaba atrás de los extremos del horroroso Septentrión más lejano. Era la región solar, situada sobre las regiones mortíferas del frío; era el país áureo, fuera de toda la zona humanamente accesible, la patria del dios, cuya naturaleza, cuyos epítetos— *ἐκατηβόλος*, *ἐχάεργος* —estaban llenos, también, del *pathos* de la lejanía. Pero él, sublime y distante Exterminador<sup>18</sup>, el *Λυκηγενής*<sup>19</sup>, hijo de la loba, Leto, que ya Hesíodo identificó con la Noche<sup>20</sup>; Apolo, a cuyo vuelo le siguen los negros cuervos y los lobos<sup>21</sup>, y cuyas flechas, cargadas de terribles epidemias, matan desde lejos; así que la víctima expira con la sonrisa de la dulce vida en sus labios, —ese tremendo dios es también el *Iatrómantis*, el dios vidente del arte de curar; el *Oulios*, el que da la salud; el *Boëdromios*, el Auxiliador, y el *Patroos*, el Protector. Y también él es el grande y puro genio de la Música, del Canto y de las Profecías: la divinidad inspiradora por excelencia. Su mundo, el del dios “rico de oro” de Calímaco<sup>22</sup>, es el cosmos de la Harmonía; él es el magno dios del Espíritu: vehemente, irreflexible, inclemente, distante, y, en lo sublime de su ser, terriblemente desapasionado, —pero, al mismo tiempo, iluminante y libertador, y los que le siguen, son los elegidos en la Tierra, participantes del gran destino de singulares formas, como Pitágoras.

“Inolvidable para todos los que lo vieron, queda el Apolo del templo de Zeus, en Olimpia. El artista eternizaba un momento de sometedora grandiosidad: el dios aparece de repente en medio del tumulto confuso, y su brazo tendido manda calma. Sublimidad se trasluce de su rostro; sus grandes ojos imperan por el sólo mirar; pero alrededor de los labios, fuertes y distinguidos a la vez, se refleja un fino, casi melancólico carácter de un superior comprender. La aparición de lo divino en lo confuso y en lo salvaje de este mundo, no pudo haber sido

realizado de manera más conmovedora. También sus otras representaciones lo caracterizan por la grandeza de su actitud y gesto, por el poder de la mirada, por lo alumbrante y libertador de su aparecer. En las líneas de su cara, varonil fuerza y claridad se unen con el brillo de lo sublime. El es la Juventud, en su más vigente florecencia y pureza. Los poetas cantan sus cabellos ondeados, llamados ya en la lírica más antigua, dorados. El arte plástico lo representa casi siempre imberbe, y nunca en trono o sillón, sino de pie o dando pasos.” (W. F. Otto.)<sup>23</sup>

Claro está: una completa caracterización de ese dios no puede ser objeto del presente estudio. Aquí fueron citadas tan sólo las características que están, por un lado, en nexo con el mitologema —existente apenas en fragmentos— del país de los Hiperbóreos, y, por el otro, que se necesitarán para la comprensión de los últimos dos capítulos de este estudio. El interesado encontrará la “imagen”, adecuada a nuestra sensibilidad, de ese dios, en las caracterizaciones, ya clásicas, de W. F. Otto<sup>24</sup> y Carlos Kerényi<sup>25</sup>, a las cuales también nuestro análisis volverá, siempre, para enriquecer sus datos y reflexiones acerca de ese majestuoso hijo de Zeus. Sin embargo, lo que nos interesa aquí en primer lugar, no será el mismo dios, sino su distante país, lugar de sus secretos paraderos, donde “el antiguo jardín del Sol”. Acerca de ese reino de los Hiperbóreos, las demás informaciones se hallarán en el cuarto libro de las Historias de Herodoto.

Como se verá, es el cap. IV. 13, 14 y 15 que se ocupa de la historia de Aristeas; informaciones de posiblemente distintas, pero no contradictorias fuentes las contienen los capítulos 18, 25, 27, 28 y 31 del mismo libro; las partes 32, 33, 34 y 35 tratan de los nexos existentes —en un entonces— entre los Hiperbóreos y Delos; la 36 es la de la información sobre Ábaris; y las complementa, al final, el cap. 116, del libro III.

Es superfluo subrayar, que la descripción de este autor sólo nos interesa en cuanto a lo mítico que contenga; por consiguiente, sus informaciones con respecto a los pueblos realmente existentes de aquel entonces, en la Europa septentrional, quedarán al margen de nuestro análisis, ocupándonos, exclusivamente, los elementos “fabulosos” de su narración.

Se leerá, pues, en el Cuarto Libro de las *Historias*.<sup>26</sup>

IV. 13. . . . Aristeas, natural de Proconeso, hijo de cierto Caistrobio y poeta de profesión, decía que por inspiración de Febo (φειβόλαμπος) había ido hasta los isedones, más allá de los cuales añadía que habitaban los arimaspos, hombres de un solo ojo en la cara, y más allá de éstos están los grifes, que

guardan el oro del país (χρυσοφύλακας γούρας), y más lejos que todos habitan hasta las costas del mar los hiperbóreos. Todas estas naciones, según él, exceptuados solamente los hiperbóreos, estaban siempre en guerra con sus vecinos, habiendo sido los primeros en moverla los arimaspos, de cuyas results éstos habían echado a los isedones de su tierra, los isedones a los escitas de la suya, y los cimerios que habitan vecinos al mar del Sur, oprimidos por los escitas, habían desamparado su patria.

14. He aquí que Aristeas tampoco conviene con los escitas en la historia de estos pueblos. Y ya que llevo dicho de dónde era natural el autor de la mencionada relación, referiré aquí un cuento que de él oí en Proconeso y en Cizico. Dicen, pues, que Aristeas, ciudadano en nobleza de sangre a nadie inferior, habiendo entrado en Proconeso en la oficina de un lavandero, quedó allí muerto, y que el lavandero, dejándole allí encerrado, fué luego a dar parte de ello a los parientes más cercanos del difunto. Habiéndose extendido por la ciudad cómo acababa de morir Aristeas, un hombre natural de Cizico, que acababa de llegar de la ciudad de Artacia, empezó a contradecir a los que esparcían aquella nueva, diciendo que él al venir de Cizico se había encontrado con Aristeas y le había hablado en el camino. Manteníase el hombre en negar que hubiera muerto. Los parientes del difunto fueron a la oficina del lavandero, llevando consigo lo que hacía al caso para llevar el cadáver; pero al abrir las puertas de la casa, ni muerto ni vivo compareció Aristeas. Pasados ya siete años, dejó verse el mismo en Proconeso, y entonces hizo aquellos versos que los griegos llaman arimaspos, y después de hechos desapareció por segunda vez.

15. Esto nos cuentan aquellas dos ciudades: yo sé aun de Aristeas otra anécdota que sucedió con los metapontinos de Italia, 340 años después de su segunda desaparición, según yo conjeturaba cuando estuve en Proconeso y en Metaponto. Decían, pues, aquellos habitantes que habiéndoseles aparecido Aristeas en su tierra, les había mandado erigir un ara a Apolo y levantar al lado de ella una estatua con el nombre de Aristeas el de Proconeso, dándoles por razón que entre todos los italianos ellos eran los únicos a cuyo territorio hubiese venido Apolo, a quien él en su venida había seguido en forma de cuervo el que era en la actualidad Aristeas. Habiéndoseles hablado en estos términos, dicen los metapontinos que desapareció, y enviando ellos a consultar a Delfos para saber del dios Apolo lo que significaba el fantasma de aquel hombre, les había ordenado la Pythia que obedeciesen, que obedecerla era lo mejor si querían prosperar, con lo cual hicieron lo mandado por Aristeas. Y en efecto, al lado del mismo ídolo de Apolo está al presente una estatua que lleva el nombre de Aristeas, y alrededor de ella unos laureles de bronce. Dicho ídolo se ve en la plaza.

18. ... Al país de dichos escitas siguen unos vastos desiertos; pasados éstos, hay una nación llamada los andrófagos, que hace cuerpo aparte, sin tener nada común con los escitas; pero más allá de ella no hay sino un desierto en que no vive nación alguna.

25. Así que el país hasta dichos calvos es un país descubierto y conocido; pero nadie puede hablar con fundamento de lo que hay más allá, por cuanto corta el país una cordillera de montes inaccesibles que nadie ha traspasado. Verdad es que los calvos nos cuentan cosas que jamás se me harán creíbles, diciendo que en aquellos montes viven los egípodas, hombres con pies de cabra, y que más allá hay otros hombres que duermen un semestre entero



como si fuera un día, lo que de todo punto no admito. Lo que se sabe y se tiene por averiguado es que los isedones habitan al Oriente de los calvos; pero la parte que mira al Bóreas ni los calvos ni los isedones la tienen conocida, excepto lo dicho, que ellos quieren darnos por sabido.

27. De la región que está sobre los isedones dicen éstos que es habitada por los hombres monóculos, y que en ella se hallan los grifes guarda-oros. Esta fábula la toman de los isedones los escitas que la cuentan, y de éstos la hemos aprendido nosotros, usando de una palabra escítica al nombrarlos arimaspos, pues los escitas por uno dicen *arima*, y por ojo *spu*\*.

28. Tan rígida y fría es toda la región que recorremos, que por ocho meses duran en ella unos hielos insufribles... Hélese entonces el mar...

...

31. Por lo que mira a las plumas voladoras, de que dicen los escitas estar tan lleno el aire que no se puede por causa de ellas alcanzar con la vista lo que resta de continente ni se puede por allí transitar, imagino que más allá de aquellas regiones debe de nevar siempre...

32. Nada dicen de los pueblos hiperbóreos ni los escitas ni los otros pueblos del contorno, a no ser los isedones...

33. Pero los que hablan más largamente de ellos son los delios, quienes dicen que ciertas ofrendas de trigo venidas de los hiperbóreos atadas en hacedillos, o bien unos manojos de espigas como primicias de la cosecha llegaron a los escitas y tomadas sucesivamente por los pueblos vecinos y pasadas de mano en mano, corrieron hacia Poniente hasta el Adria, y de allí destinadas a Mediodía, los primeros griegos que las recibieron fueron los dodoneos, desde cuyas manos fueron bajando al golfo de Melea y pasaron a Eubea, donde de ciudad en ciudad las enviaron hasta la de Caristo, dejando de enviarlas a Andro, porque los de Caristo las llevaron a Teno, y de los de Teno a Delos; con este círculo inmenso vinieron a parar a Delos las ofrendas sagradas. Añaden los delios que antes de esto los hiperbóreos enviaron una vez con aquellas sacras ofrendas a dos doncellas llamadas, según dicen, Hipéroque la una y Laódice la otra, y juntamente con ellas a cinco de sus más principales ciudadanos para que les sirviesen de escolta, a quienes dan ahora el nombre de Perférees, conductores, y son tenidos en Delos en grande estima y veneración. Pero viendo los hiperbóreos que no volvían a casa sus enviados, y pareciéndoles cosa dura tener que perder cada vez a sus anuos diputados, pensaron con esta mira llevar sus ofrendas en aquellos manojos de trigo hasta sus fronteras, y entregándolas a sus vecinos, pedirles que pasasen a otra nación, y así corriendo de pueblo en pueblo dicen que llegaron en Delos a su destino...

34. Volviendo a las doncellas de los hiperbóreos, desde que murieron en Delos suelen, así los mancebos como las jóvenes, antes de la boda cortarse los rizos, y envueltos alrededor de un huso, los ponen sobre el sepulcro de las dos doncellas, que está dentro del Artemisio... Los mozos de Delos envuelven también sus cabellos con cierta hierba y los depositan sobre aquella sepultura. Tal es la veneración que los habitantes de Delos muestran con esta ofrenda a las doncellas hiperbóreas.

\* "... Pour M. Benveniste, les Arimaspes étaient des gens qui aiment les chevaux, iran. aryama + aspa = grec. φίλιππος." Legrand: Her. Hist. Lib. IV. Paris 1945, p. 64. n. 2.

35. Cuentan los delios asimismo que por aquella misma época en que vinieron dichos conductores, y un poco antes que las dos doncellas Hipéroque y Laódice, llegaron también a Delos otras dos vírgenes hiperbóreas, que fueron Agra y Opis, aunque con diferente destino, pues dicen que Hipéroque y Laódice vinieron encargadas de traer a Iliteja el tributo que allá se habían impuesto por el feliz alumbramiento de las mujeres; pero que Agra y Opis vinieron en compañía de sus mismos dioses, Apolo y Ártemis\*, y a éstas se les tributan en Delos otros honores, pues en su obsequio las mujeres forman asambleas y celebran su nombre cantándoles un himno, composición que deben al licio Olén, el cual aprendieron de ellas los demás isleños y también los jonios, que reunidos en sus fiestas celebran asimismo el nombre y memoria de Opis y de Agra. Añaden, que Olén, habiendo venido de la Licia, compuso otros himnos antiguos, que son los que en Delos suelen cantarse. . . .

36. Creo que bastará lo dicho acerca de los hiperbóreos, pues no quiero detenerme en la fábula de Ábaris, quien dicen era de aquel pueblo, contando aquí cómo dió vuelta a la tierra entera sin comer bocado cabalgando sobre una saeta.

Complementa aún lo citado un paso del Tercer Libro de las *Historias*, donde nuestro autor dice, que por el Norte de Europa se hallaba copiosísima abundancia de oro; y se refiere al cuento, según el cual, ese oro lo roban a los grifos los monóculos arimaspos; añadiendo que para su modo de ver “es harto grosera la fábula”, que quisiera confirmar la existencia, en el mundo, de hombres, que tienen un ojo solo en la cara, siendo en lo restante como los demás . . . (L. III. c. 116).

No me parece difícil de comprender, que —al leer los pasos citados de Herodoto— nos hallemos en un campo lleno de fragmentos de un antiguo mitologema<sup>27</sup>. Ciertamente es, que ya el mismo autor lo había encontrado en un estado de racionalización y de forma de residuo, y no en la viviente unidad de su originaria vigencia. Lo que aún le faltaba para tornarse fragmento y objeto muerto de tradición ya no comprendida, lo recibió de parte de la incredulidad de ese “maligno”, crítico, curioso e inteligente espíritu de la Antigüedad griega; él que al mismo tiempo, — precursor en eso de tantos narradores antiguos, medioevales y hasta modernos— no podía independizarse por completo de lo atrayente que reside en toda verdadera tradición. Así nos salvaba una serie de interesantísimos relatos de índole mítica, cuya comprensión no es imposible para nuestra sensibilidad ya ejercitada en el modo mítico del pensar.

\* Létó, venue à Délos pour y accoucher; Ilithyie, venue —du pays des Hyperboréens— pour l'assister. Legrand: o. c., p. 68. n. 4. —Comp.: Pausanias: I, 18, 5: . . . “Ilitífa, la que vino a Delos desde el país de los hiperbóreos para socorrer a Leto en los dolores del parto . . . Los de Delos sacrifican en su honor y cantan un himno de Olén.”

Ante todo, nos ocuparemos, en la historia de Aristeas, con el concepto del φοιβόλαμπτος. Este epíteto lo liga— ya en la primera frase en que Herodoto se refiere a él —a Apolo, y el elemento apolíneo, desde ya, quedará como la característica mítica más trascendente de la figura de ese antiguo poeta. Su muerte y sus apariciones lo conducen a una esfera aún más milagrosa, como en la que él mismo realizaba su viaje hasta los Hiperbóreos. Aristeas, pues, reapareció, primero el mismo día de su muerte; luego, siete años más tarde —para hacer los versos que se llamaban “arimaspos”, seguramente referidos a su viaje hacia la tierra de los Arimaspos —y finalmente, 240 años después de su segunda aparición—, como lo sabemos por la amable pedantería de investigador de nuestro Herodoto. En la oportunidad de esta su última aparición el poeta había pronunciado misteriosas palabras, que habría sido difícil de comprender de otra manera, sino de testimonio de la *identidad* de Aristeas y de su dios, que luego el mismo dios comprobó por la boca de la Pitia de Delfos. Dicha aparición sucedió en tierra de la Magna Grecia, en la ciudad de Metaponto, la misma en que había muerto Pitágoras; aquel filósofo, quien enseñaba la tesis de lo irreducible de la vida, diciendo, que entre los vivientes, bajo la forma corpórea, moran, caídos, seres divinos<sup>28</sup>. Claro está: en ese ambiente la curiosa historia de Aristeas recibirá luces distintas. Los elegidos, los que poseen un destino “demoníaco”— así pensaba uno de los más notables de los “pitagóricos”, Empédocles— son los descendientes de dioses, siendo compañeros de hogar y mesa de los *otros* inmortales, salvados de la miseria humana<sup>29</sup>. Por consiguiente, en la tierra, existe una transcorporación de divinidades, no μετεμψύχωσις pues, sino μετενσωμάτωσις<sup>30</sup>. El tiempo y el espacio no cuentan ante el “pitagórico”; el propio Pitágoras —“extendiéndose con toda su fuerza espiritual”— vió todas las cosas también en la lejanía de veinte vidas humanas<sup>31</sup> y “sus rápidas ideas dieron vuelta a la tierra entera”; como Ábaris, el Hiperbóreo, maestro de Pitágoras<sup>32</sup>, sobre el cual relata Herodoto, “que dió vuelta a la tierra entera, sin comer bocado”. Según una información más reciente, pero, de cierto, aún más originaria, la flecha de Apolo, que Ábaris había llevado consigo del templo hiperbóreo del dios, no la traía, sino que volaba cabalgando sobre ella<sup>33</sup>. Era la saeta mortífera del Exterminador, y Ábaris, ese ‘θεόλογος’<sup>34</sup>, poseyendo el don de los φοιβόλαμπτοι, el de predecir el futuro, profetizaba el terremoto y la muerte a los demás; mientras él mismo pertenecía a los “supramortales”, elegidos de Apolo<sup>35</sup>; a los de que Píndaro cantaba, mencionando a “las islas de los Felices”, donde habitan los héroes parientes de los dioses, y a donde

llegarán en su “otra” vida, también “los reyes, nobles atletas y sabios”<sup>36</sup>.

Esa última información sobre Ábaris, el ‘θεόλογος’, nuevamente nos acercó al país de los Hiperbóreos. Y en este punto surgen la pregunta y la respuesta, realmente sorprendentes, del “catecismo” de los “pitagóricos”, que —como un relámpago— esparcen brillante luz también al sentido mítico de las apariciones de Aristéas<sup>37</sup>. “¿Quién era Pitágoras?” — “El Apolo *hiperbóreo* (Ἀπόλλων ἑξ Ὑπερβορέων<sup>38</sup>). No un “imitador” del dios, entonces, ni tampoco una expresión humana de un aspecto de éste; sino el propio Apolo en su configuración hiperbórea. Sabemos, que Pitágoras se recordaba de haber sido idéntico un día con Euforbo. Ese Euforbo, en la Ilíada (XVI. 849 ss.), por boca del Patroclo moribundo se identifica, de un modo misterioso, con el mismo Apolo<sup>39</sup>. No nos sorprende pues el sentido mítico de la tercera aparición de Aristéas, en que —refiriéndose a su metamorfosis, en cuervo, forma ésta, en que acompañaba al dios, siendo, al mismo tiempo, también, el dios mismo— éste se identificó y hasta la última raíz de su existencia, con el magno dios, que lo tenía elegido. Y nos parecerá en lugar adecuado, su estatua al lado de la de Apolo, que aún Herodoto vió en la plaza de Metaponto.

## II · “LA DAME AUX CYGNES”

*Wind der Vorgebirge: war nicht ihre  
Stirne wie ein leichter Gegenstand?  
Glatte Gegenwind der leichten Tiere,  
Formtest du sie: ihr Gewand*

*Bildend an die unbewußten Brüste  
Wie ein wechselvolles Vorgefühl?  
Während sie, als ob sie alles wüßte,  
Auf das Fernste zu, geschürzt und kühl,*

*Stürmte mit den Nymphen und den Hunden,  
Ihren Bogen probend, eingebunden  
In den harten, hohen Gurt;*

*Manchmal nur aus fremden Siedelungen  
Angerufen und erzürnt bezwungen  
Von dem Schreien um Geburt.*

R. M. Rilke: *Kretische Artemis*

Ahora, es menester darle al lector, un resumen de los paisajes fabulosos, de los cuales relataba Herodoto; de esta manera, se for-

mulizará, en lo siguiente, para así decir, una pequeña “geografía mítica”.

Allende del país de los escitas del noreste europeo, se extiende un vasto desierto, rígido y frío, poblado escasamente por unas estirpes antropófagas. Más arriba, el desierto queda completamente deshabitado, hasta que aparezcan en él de nuevo unas tribus, que Herodoto llama “los calvos”. Al Oriente de dichos calvos se hallan los Isedones, pueblo, que Aristeeas visitó en su estado de φοιβόλαμπτος. Hasta el país de los calvos y los Isedones el mundo era “descubierto y conocido” ante los ojos de nuestro autor; “pero nadie puede hablar con fundamento de lo que hay más allá”. Empieza la región de los países fabulosos. Ante todo, “corta el país una cordillera de *montes inaccesibles*, que nadie ha traspasado”. En ella vive un pueblo que tiene pies de cabra. Sus vecinos —hacia el Bóreas— son los que duermen un semestre entero. La región que está sobre los Isedones es, a su vez, la patria de los Monóculos. Esos últimos —que no causan la impresión de ser buena gente— están en guerra con los Grifos, “que guardan el oro del país”. Según parece, el más lejano Norte tenía la fama de un verdadero “El Dorado”; sin embargo, los grifos, aves milagrosas de Apolo, desempeñaban el papel de centinela no sólo en cuanto al oro, sino también en cuanto a las puertas del país hiperbóreo. Los Monóculos arimaspos estaban robando el oro, y nosotros tenemos buenas causas —que más adelante explicaremos— de suponer que fueron rechazados por los Grifos; así, que la sublime tranquilidad del país áureo no se ha desequilibrado. Así quedaron también ilesos los Hiperbóreos, habitantes más allá de los Grifos, o más precisamente, entre los Grifos guarda-oro y el mar.

Aunque Herodoto exprese más de una vez su incredulidad con respecto a los Hiperbóreos, hablando —por consiguiente— tan poco como posible sobre su país, nos conservaba, involuntariamente, un matiz importante del antiguo mito, que él aún debía conocer. Lo que se encuentra en el país más allá de los Arimaspos no tiene nada de común con lo ingenuamente fabuloso de la zona que se halla entre los Isedones y los Arimaspos. El terrible desierto desaparece; en su lugar nos encontramos en un país áureo. Los pueblos que comían sus prójimos, tenían pies de cabra, o un solo ojo en la cara, o dormían un semestre entero —están cambiados por la gente misteriosa, que por “ciertas ofrendas de trigo”— y ¿quién no pensará aquí en el contacto que mantenía Pitágoras, “el Apolo hiperbóreo”, con el culto de Deméter?<sup>40</sup>— mandaba sus “Perferees” y sus doncellas castas hasta Delos, isla en que nació Apolo.

La relación acerca del trigo, que viene pasando “de mano en mano”, “de pueblo en pueblo” hasta Delos, parece —en el texto de nuestro autor— una antigua reminiscencia de una costumbre más trascendente de los Hiperbóreos en su manutención de contacto con el lugar de culto del magno dios. Antes de mandar de esas “ciertas ofrendas de trigo”, llegaron, anualmente, de aquel país a Delos, los “Perféreos”, una especie de diputados, cuyo papel la información herodótica ya no lo explica. Pero explica sí y de modo significativo, el de las dos doncellas, que han traído el trigo a Ilitía, una divinidad —o mejor: una de las divinidades de este nombre, que se encuentran también en la Ilíada; mencionadas como hijas de Hera y causantes de los dolores del parto (Ilíada II, 269). De otras fuentes —sin embargo— se sabe, que esa Ilitía, pedida aquí “por el feliz alumbramiento de las mujeres”, estaba en muy estrecho contacto con Ártemis<sup>41</sup>, la divina gemela hermana de Apolo; la casta diosa, “señora de las mujeres”<sup>42</sup>, defensora en los dolores del parto (Artemis Eileithyia). Y, de veras, al aparecer ante nosotros las dos doncellas: Hipéroque y Laódice, nos encontramos, casi por completo, en la atmósfera de esa hermana de Apolo. Así como en Braurón el sepulcro de Ifigenia, la virgen sacrificada a Artemis, también la tumba de las dos Hiperbóreas se hallaba en el Artemisio, esto es: en el templo de Ártemis en Delos. Los mancebos y las jóvenes, antes de casarse, ponían sus rizos cortados, en su sepultura. No sólo las sepultadas eran vírgenes: también la diosa a cuya esfera han pertenecido llevaba la denominación de “Virgen”, de “Koré”, al similar de Perséfone, afín de Ártemis por notables matices, no teniendo, con todo, esa primera, el carácter “materno” de la casta muchacha, que —a pesar de todo lo esquivo y hasta lo cruel de su ser— también distingue la esfera artemisiaca<sup>43</sup>. También ella, como según Pausanias la Ilitía, estaba en contacto con el país de los Hiperbóreos, y fuera de esto, con otros paisajes lejanos, a donde iba y de donde volvía, siguiendo a un misterioso ritmo, como su gran hermano, Febo. Defensora, como Apolo, de todos llegando de la lejanía o saliendo a lo desconocido<sup>44</sup>, Ártemis, la “señora de los animales salvajes”, la πότνια θηρῶν, es la conductora de las aves de paso; la codorniz es el ave, que pertenece eminentemente a su esfera y en ciertas tradiciones surge como su tierra natal la *Ortygia*, el paisaje denominado de la codorniz<sup>45</sup>. Como el gran hermano, también esta diosa es una divinidad de la lejanía<sup>46</sup>, y en ese su carácter, la simboliza el ave migratoria. Y como Apolo, también ella quiere la saeta (ἰοχέαιρα) y la música de la cuerda, y por sus flechas, que llegan inesperadas de la lejanía (ἐκατηβόλος),

también ella es una divinidad mortífera. Como a Febo identificaban, más tarde, con la estrella solar; así pertenecía a Ártemis la Luna, porque se sabía que esas dos divinidades son realidades cósmicas, que contienen la idea de la Luz (φωσφόρος). Sin embargo, la hermana ama la noche; las danzas de sus compañeras se realizan en el bosque, rocoso e intacto, a hora nocturna, en la enigmática entreluz lunar. Ahí, aparece a menudo esa diosa, entre sus animales favorecidos, que son el ciervo y el león, y luego, el oso<sup>47</sup>. Este último, con todo, a la vez es algo más que uno de sus animales preferidos. La etimología de su nombre liga estrechamente Ártemis con el oso (ἄρκτος), así que se supone una originaria identidad entre esa diosa y el oso, o más precisamente, la osa<sup>48</sup>. En Arcadia, Ártemis aparece asociada con Calistó, “que se convirtió en osa después de dar a luz a Arcade, padre legendario de los arcadios”, cuyo nombre también lleva el significado originario de “el oso”<sup>49</sup>. En Arcadia, la aparición de Ártemis parece ser relativamente reciente, y su mencionada identificación con Calistó se facilitaba de manera notable por haber sido imaginada ella primitivamente también en forma de osa. Hasta hay que subrayar su característica de osa como la “más saliente y primitiva” de esa divinidad<sup>50</sup>. El culto de la Brauronia o Ifigenia, la virgen sacrificada a Ártemis, conocía un elemento, en sus orígenes extraño a ella: el servicio de la diosa por niñas de cinco hasta diez años de edad, disfrazadas de vestimentas azafranadas (κροκοτοί), color que las asemejaba al oso, cuyo nombre lo llevaban también por denominación: ἄρκτοι, es decir: las ‘osas’<sup>51</sup>. Pausanias (VII. 18, 12) relata, a su vez, de “una magnífica procesión a Ártemis” en Patras, en que “la doncella sacerdotisa va . . . en un carro tirado por ciervos”; y “al día siguiente” “ponen en el altar” de la diosa “aves comestibles y toda clase de víctimas, jabalíes, ciervos y gamuzas, lobeznos y oseznos, y aun lobos y osos”. Otra procesión, que cada cuatro años iba del Braurion de la Acrópolis a Braurón, fué —según atestigua Aristófanes— una extática fiesta, donde, batiendo los tambores en loca y sagrada inspiración<sup>52</sup>, se rindió homenaje ante la esquiva y rebelde majestad de esa poderosa ama de las selvas y de los animales. Porque ella puede ser tan salvaje como su paisaje querido y sus animales preferidos. Por eso se llaman a ella también, la bulliciosa (κελαδεινή). En esa su forma de aparecer, Ártemis es una divinidad esquiva, fugitiva y vengativa, como la propia Naturaleza intacta, como su símbolo, el ave migratoria. Sin embargo su ser tiene también otra forma más: el Himno Homérico, cantado a su nombre, junta en inolvidable belleza, sus dos aspectos. Al haber descrito la Caza-

dora, la tumultuosa, la amante de flechas y perseguidora de ciervos, conduce a ella en la grande casa del bien-querido hermano en Delos, en que las Musas y Caritas se mueven en danza sagrada a la voz de su plectro, en homenaje de Leto, la madre. Y la esquivia, caprichosa y ruidosa se alegra, de repente, con el baile y la música, y revela, a su vez, su otro aspecto: el de la 'Kourotrophos', nutriz de niños pequeños<sup>53</sup>; defensora de la cría tanto de los animales, como del más desamparado de todos: el Hombre. Y en ese su último aspecto, será Ártemis la diosa de los dolores del parto, como ya fué mencionado.

Hipéroque y Laódice han venido para ofrendar el trigo en el Artemisio de Delos "por el feliz alumbramiento de las mujeres"; en cambio, otras dos vírgenes de tiempos más antiguos, Agra y Opis, vinieron todavía —según Herodoto— en compañía de sus mismas diosas (αὐτῇσι τῇσι θεοῖσι), Leto, madre de los gemelos, e Ilitía, que asistía a la primera, cuando su parto. Agra y Opis, también estaban sepultadas en el Artemisio de Delos, como las primeras doncellas, y parece, que un culto establecido correspondía a ellas, con "asambleas" femeninas y danzas de muchachas. Aquí nos llama la atención la mención del poeta Olén, cuyos himnos se han cantado en las fiestas de las doncellas hiperbóreas. Según Herodoto, que seguía en su relato, en general, la tradición delia, Olén era ἀνὴρ Λύκιος, oriundo, pues, del país de origen de Leto. Sin embargo, la tradición délfica mantenía, también en este punto, una distinta reminiscencia, que parece caber mejor en el conjunto de nuestra información, que la otra de la tradición delia. En Delfos, Olén era hiperbóreo<sup>54</sup>, como las mismas compañeras de Leto, o como aquellos "lobos" (λύκοι), que han seguido a ella, la loba, desde el país —no de Licia— sino el de los Hiperbóreos, que también se han denominado *Balcae* . . .

### III · EL GRIFO

*Minden este bánva bánják,  
Hogy e vadat mér' kívánják,  
Mért is üzik egyre, nyomba,  
Tévelyitő bús vadonba.*

*Mégis, mégis, ha reggel lett,  
A gímszarvast üzni kellett,*

*Mint töviset szél játéka,  
Mint madarat az árnyéka.*

*Száll a madár, száll az ének  
Két fiáról szép Enéhnek;  
Zengő madár ágrul ágra,  
Zengő ének szájrul szájra.*

*János Arany: Rege a Csodaszarvasról*

Los Hiperbóreos —según Herodoto— vivían en eterna paz, bajo la custodia de sus centinelas χρυσοφύλακας, mientras toda la región entre



ellos y *nosotros* se hallaba en la más grande intranquilidad y desequilibrio; o con otras palabras: en guerra y migración. “Todas estas naciones —dice nuestro autor—, *exceptuados solamente los Hiperbóreos*, estaban siempre en guerra con sus vecinos”. Y a ese paso sigue la tan característica descripción de un movimiento de pueblos del mayor grado y extensión, cuyo paralelo —para decirse así— “modernizado” se hallará, mil años más tarde, entre los Fragmentos de *Priscos Rhetor*, bizantino del siglo V., que visitó la corte de Atila, rey de los hunos.

“En aquel tiempo —dice *Priscos Rhetor*— los Saráguros, los Úrogos y los Onóguros (Σαράγουροι καὶ Οὐρωγοὶ καὶ Ὀνόγουοὶ) mandaron una embajada a los Bizantinos (Ῥωμαῖους); estos eran los pueblos, que, al haber tenido una guerra con los Sabiros (Σαβίρων), fueron expulsados de sus lugares patrios; pero a esos últimos (a saber: los Sabiros) les expulsaron los Ávaros (Ἀβαροι) y a esos (a saber: los Ávaros) les obligaron a emigrar aquellos pueblos que habitaban en las costas del Océano (παρωκεανίτιν), pero abandonaban a su patria por causa de las enormes neblinas, oriundo del vapor del mar y *de la gran muchedumbre de los Grifos*.”<sup>55</sup>

¡Curiosísima información!, característica más que nada del modo del pensar del hombre medieval, aunque lleguemos con Priscos, tan sólo hasta los albores de la Edad Media. En la primera mitad de la frase citada, se halla una información de un gran movimiento de pueblos, que difícilmente carecerá de bases reales. (La investigación, a su vez, ya identificó y situó los nombres de que trata la relación de Priscos, y considera verdaderos los hechos —guerras, migraciones— a que se refieren<sup>56</sup>.) En cambio, en la segunda parte de nuestra cita, al llegar al paso, que tendría que dar las causas de todo el movimiento, Priscos pone, con toda naturalidad, el elemento fabuloso de las neblinas y de los grifos; conservando de este modo para nosotros el último fragmento de un remotísimo mitologema.

Lo que ante todo nos llamará la atención, es una correspondencia de *forma* entre la relación de Priscos y la de Herodoto; aunque sería difícil de suponer que Priscos había redactado su información bajo la inmediata *influencia* del paso citado del autor antiguo. Salvo el de los grifos, ninguno de los nombres es idéntico en los dos textos. Priscos, entrando con la mención de los que viven en las costas del mar, en el imperio de lo fabuloso, con certeza hubiera valorizado —al recordarse de la formulización herodótica— datos tan interesantes, como el de los Arimaspos o el de los Hiperbóreos. Además, él sabe un elemento más que Herodoto y es, el de la neblina. Sin embargo,

la forma de las dos relaciones tratando de movimientos guerreros y migratorios de pueblos, causados por una fuerza mítico-fabulosa, es similar en tan alto grado, que hemos de suponer la existencia de una fuerte y tenaz tradición de raíces míticas, acerca de una migración de pueblos, originada por ciertos grifos que parecen haber vivido en el más extremo confín del mundo de entonces.

Una comparación del esquema de la información de Herodoto y de la de Priscos, demostrará lo dicho de modo más explicativo:

#### HERODOTO

<i>Base de la inform.</i>	<i>El movimiento de los pueblos</i>	<i>La causa mítica</i>
Viaje de Aristetas a los Isedones	Cimerios - Escitas - Isedones - Arimaspos	Grifos

#### PRISCOS RHETOR

Embajada de los Saráguros, Úrogos y Onóguros a los Bizantinos	<div style="display: inline-block; vertical-align: middle;"> <div style="display: inline-block; vertical-align: middle;"> Saráguros Úrogos Onóguros </div> <div style="display: inline-block; vertical-align: middle; font-size: 3em; margin: 0 10px;">}</div> <div style="display: inline-block; vertical-align: middle;"> Sabios - Ávaros - Paroceanitos </div> </div>	<div style="display: inline-block; vertical-align: middle;"> <div style="display: inline-block; vertical-align: middle; font-size: 3em;">{</div> <div style="display: inline-block; vertical-align: middle;"> Grifos y Neblinas </div> </div>
---	--	---

Pensando en el millar de años que existe entre la época de Herodoto y la de Priscos, el resultado de nuestra comparación ya no puede ser más perfecto. Un viaje —embajada encantada— allí, y una embajada de los pueblos amenazados aquí; cuatro pueblos o grupos de pueblos en movimiento allí, y el mismo número de los grupos aquí; nombres históricos en el caso de los tres primeros grupos allí y aquí; fabuloso carácter del último de los pueblos en ambas informaciones y, para acabar, los grifos. Y según parece, la sobrevivencia de la vieja tradición, no termina con la relación de Priscos: quinientos años más tarde, otro escritor bizantino, *Suidas*, que vivía en el siglo X, narra nuevamente acerca de los grifos existentes en los países del lejano Norte, cuya enorme multitud causó la emigración de un pueblo, que luego ha expulsado los Ávaros de su vieja patria<sup>57</sup>. Como se ve, la información de *Suidas* se relaciona no sólo formalmente a la de Priscos; sino que la tenaz sobrevivencia del residuo de un mito de grifos, la comprueba todavía en el siglo X, de modo suficiente.

Sin embargo, sería equivocado pensar que la tradición acerca de los grifos se ha mantenido exclusivamente en el círculo griego-bizantino. Entre otros numerosos residuos de ese antiguo mitologema, sólo llamo aquí la atención sobre el judío hispano, *Benjamín de Tudela*, que

viajó por el Cercano Oriente entre 1160 y 1173. Benjamín, al hablar del Extremo Oriente, donde nunca estuvo, relata del modo siguiente sobre los fines del mundo, mezclando verdad y fantasía, según la costumbre de los literatos medievales, como lo hemos visto también en el caso de Priscos: “Algunos dicen que allí está el mar Glacial, donde domina la estrella de Orión, que a veces levanta un viento impetuoso, hasta el extremo que ningún marinero es capaz de gobernar la nave por la violencia del viento . . . etc”. Sigue, al paso citado, “*la leyenda del grifo*, la parte más fabulosa del relato de Benjamín”<sup>58</sup>, que nos afirma el hecho de que en el Medioevo también en Occidente existía la reminiscencia de un país del lejano Norte, donde los grifos viven . . .

La información de Benjamín de Tudela nos condujo hasta los fines del siglo XII, afirmando la existencia, aún en ese tiempo, muy tardío con relación al de la tradición griega, de unos fragmentos de un mitologema perdido acerca de fabulosas aves de rapiña.

Sin embargo, Benjamín no fué el último entre los narradores de ese tema. Cien años más adelante, hacia los fines del siglo XIII, *Marco Polo*, el notabilísimo viajero veneciano, que estuvo en el Extremo Oriente, narra en *El Millón* acerca de un país de quebrantahuesos y halcones en el fin septentrional del mundo; información ésta, que el italiano no ha sacado de la tradición occidental, sino que la oyó en la corte del Gran Kan mongol; y visto que parece difícil que los mongoles la habrían conocido por los textos helenos o bizantinos, nos vemos obligados a suponer, que el mismo núcleo mítico existía, al mismo tiempo, en Occidente y en Mongolia. En otro lugar aún citaremos más detalladamente ese relato de Polo,<sup>59</sup>; aquí sólo sea mencionado el hecho de que en el país fabuloso del Norte de ese viajero se hallan las mismas dos especies de rapaces del aire —*vultur* y *falco*— como en la *gesta* de su contemporáneo, el cronista del rey Ladislao el Cumano de Hungría (1272-1290), de nombre *Maese Simón de Kéza*, que sin haber conocido por supuesto “El Millón”, nos ha salvado una preciosa información acerca de grandes aves de rapiña de carácter fabuloso, que luego transcribieron, a su modo, también los otros compiladores de las Gestas magiares, en el bajo Medioevo.

“Y en los montes del desierto mencionado —dice el Maese Simón— se halla el cristal, y el grifo tiene allí su nido, y —como lo sabemos— un ave procrea sus pequeños, de nombre legerfalk, que en húngaro se denomina kerechet”<sup>60</sup>.

*Legerfalk* (recte: *Jägerfalke*) es la palabra en alemán para el halcón de caza, una de cuyas denominaciones era, en húngaro, *kerecsen*, o *kerecsen-sólyom*, vocablo poco usado en la actualidad.

Se trata aquí de un paisaje desértico, en cuyos montes se halla el cristal, y al mismo tiempo, las dos especies míticamente más importantes de aves de rapiña —el grifo y el halcón— tienen allí su patria. Desde el punto de vista de nuestro tema, pues, debe tener el mayor interés el ambiente, en que surge la citada información del Maese Simón.

Ese ambiente, en la crónica de Simón, es la narración acerca del origen milagroso de los Hunos y Húngaros. La citaré aquí en toda su extensión, en una relación un poco más detallada, pero dependiente, en su totalidad de la de Simón, o sea: el relato en la compilación de la *Gesta Hungarorum* del canónigo Marco de Kált, de los mediados del siglo XIV.

4. “..... Dimissis igitur incidentiis, que cepte materie dant colorem, redeundum est ad incepta. Nemproth igitur gigans post linguarum confusionem terram Euilath dicitur introisse, quae regio Persidem isto tempore nominatur, ibique duos filios Hunor scilicet et Mogor de Eueth sua coniuge generavit, ex quibus Huni sive Hungari sunt egressi .....

5. “Accidit autem dierum una venandi causa illos perrexisse, quibus in deserto cum cerva occurrisset in paludes Meotydas illam insequentes, fugit ante eos. Cumque ibi ante eos prorsus evanuisset, diutius requisitam nullo modo invenire potuerunt. Peregratis tandem paludibus memoratis pro armentis nutriendis ipsam conspexerunt opportunam. Deinde ad patrem redeuntes, ab ipso licentia impetrata, cum rebus omnibus paludes Meotydas pro armentis nutriendis intraverunt moraturi. Regio quidam Meotyda Perside patria est vicina, quam undique preter vadum unum pontus gyro vallat, fluviis currens, herbis, silvis, piscibus, volucris et bestiis copiat, aditus illic difficilis et exitus. Paludes ergo Meotydas adeuntes quinque annis ibidem immobiliter permanserunt. Anno vero VI-o exeuntes, in deserto loco sine maribus in tabernaculis permanentes uxores ac pueros filiorum Bereka, cum festum tubae colerent et coreas ducerent ad sonitum simphonie, casu repererunt. Quos cum eorum rebus in paludes Meotydas rapinis celeribus deduxerunt. Hec fuit prima preda post diluvium. Accidit autem Dule principis Alanorum in illo prelio inter illos pueros duas filias comprehendi, quarum unam Hunor, aliam Magor sibi sumpserunt in uxorem. Ex quibus mulieribus omnes Huni sive Hungari originem sumpserunt. Factum est autem, cum diutius in paludibus Meotidis habitassent, in gentem validissimam crescere ceperunt, nec eos capere ipsa regio poterat aut nutrire.

6. “Exploratoribus igitur abinde in Scythiam destinatis scrutiniū astutia subtilissima Scythie regione explorata, cum pueris et armentis ipsam patriam intraverunt permansuri. Regnum igitur ipsum dum adissent, Alpouzuros qui nunc Pruteni nuncupantur, in eo habitantes invenerunt. Quibus deletis et expulsis ac occisis, usque hodie ipsum regnum invitis vicinis possidere dignoscuntur. Scythia enim regio in Europa situm habet et extenditur versus orientem, ab uno latere ponto Aquilonari, ab alio vero Ripheis montibus includitur. Cui de oriente Asya et de occidente fluvius Etul, id est Don .....

..... Et post hec inter meridiem et cursum Don fluvii est desertum immeabile, ubi propter intemperiem aeris illius zone sunt serpentes diversi generis, rane velud porci, basillicus et plura animalia toxicata, tigris et unicornis ibi generantur. Don grandis fluvius est, in Scytia oritur, ab Hungaris Etul nuncupatur et ibi montes niveos, qui Scytiam cingunt, transcurrit, amisso nomine Don vocatur. Circa enim meridiem iuxta ipsum iacet gens Kytanorum et gens Alanorum, tandem in mare cadit Rotundum tribus ramusculis. Alter quoque fluvius nomine Thogata valde magnus in regno nascitur Scyticorum; qui per silvas vadit desertas, paludes et montes niveos, ubi sol nunquam lucet, discurrens intrat tandem in Irchaniam et ibi vergit in mare Aquilonis. .... Situm enim habet tam munitum, quod in solo loco uno parvissimo vadus ibi reperitur, propter quod ipsi Scythe nulli imperio nec etiam Macedonico aliquo tempore sunt subiecti. .... Sola tamen dicta Scytia in quibusdam locis satis lata esse dicitur. Nemoribus, silvis, herbis venustata, diversique generis bestiis dives et referta. .... Circa etiam mare Aquilonis, de occidente quod ei vicinatur, usque Susdaliā est desertum silvestre humano generi immeabile, quod ad magnum spatium extendi perhibetur, ubi nubium densitas per novem menses continue iacet, ubi sol non cernitur per menses memoratos, nisi in mense Iunio, Iulio et Augusto, et hoc in tanta hora diei, quanta est a sexta usque ad nonam. In montibus enim deserti memorati cristallus invenitur, grifones nidum parant, avesque legisfalk, que Hungarice kerecheth appellantur, pullos procreare dignoscuntur.<sup>61</sup>

A ese ambiente fabuloso, que revela la relación del grifo y halcón en estrecho nexo con el mito de origen de los húngaros, le complementan bien unas informaciones tanto del mismo Maese Simón, como del llamado *Anonymus Literator*, según sus propias palabras “bone memorie gloriosissimi Bele regis Hungarie (1173–1196) notarius”<sup>62</sup>, la figura más destacada e interesante entre los historiadores del Medievo magiar. El Anónimo sabe que en los “paludibus magnis” del río Thanais “ultra modum habundanter inveniuntur zobolini”, y añade: “Nam ibi habundat aurum et argentum”<sup>63</sup>. Al referirse a otros autores afirma:

“Quod Scythica gens fuisset sapientissima et mansueta, qui terram non laborabant et fere nullum peccatum erat inter eos. .... Postea vero iam dicta gens fatigata in bello ad tantam crudelitatem pervenit, ut quidam dicunt hystoriographi, quod iracundia ducti humanam manducassent carnem et sanguinem bibissent hominum”<sup>64</sup>.

Especial interés alcanza, empero, la narración del Anónimo en el tercer capítulo de su “Gesta”<sup>65</sup>, en que nos cuenta la historia del origen milagroso de la antigua Casa real, relatando un sueño de la mujer del príncipe, en que nuevamente surgirá ante nuestros ojos la mítica figura de un ave de rapina:\*

\* Llamo la atención del lector al hecho de que los húngaros en el tiempo de esta narración —el Anónimo la pone en el año 819— todavía se hallaban en una de sus antiguas patrias orientales y no en la actual; o sea —utilizando

“Anno dominice incarnationis DCCC-o XVIII-o —así leemos en la “gesta” del Anónimo— Vgek . . . longo post tempore de genere Magog regis erat quidam nobilissimus dux Scithie, qui duxit sibi uxorem in Dentumoger filiam Euneudubeliani ducis, nomine Emesu, de qua genuit filium, qui agnominatus est Almus. Sed ab eventu divino est nominatus Almus, quia matri eius pregnantis per sompnum apparuit divina visio in forma asturis, que quasi veniens eam gravidavit et innotuit ei, quod de utero eius egrederetur torrens et de lumbis eius reges gloriosi propagarentur, sed non in sua multiplicarentur terra. Quia ergo sompnum in lingua Hungarica dicitur almu et illius ortus per sompnum fuit pronosticatum, ideo ipse vocatus est Almus. Vel ideo vocatus est Almus, id est sanctus, quia ex progenie eius sancti reges et duces erant nascituri.”

Ese ‘astur’ milagroso de la visión citada se llama en húngaro ‘turul’. El Maese Simón, aunque *no* relate dicho origen de Almus o Álmos, sabe —sin embargo— que el hijo de Álmos, Árpád, el primer rey de los húngaros paganos, era oriundo “de genere Turul”<sup>66</sup>; y es asimismo nuestro Simón, que se acuerda de la antigua bandera con el ave de rapiña coronada de los Hunos y Húngaros<sup>67</sup>, cuando dice:

“Banerium quoque regis Ethelae\* quod in proprio scuto gestare consueverat,\*\* similitudinem avis habebat,\*\*\* que Hungarice turul dicitur, in capite cum corona.”

Es superfluo subrayar, que al leer los relatos de esos cronistas medievales, nos hallamos otra vez entre fragmentos y ruinas de antiguas mitologías, no sólo racionalizadas, sino también no comprendidas, como durante la lectura de las informaciones herodóticas. Y ¡peor aún! El autor griego era un espíritu crítico e inteligente; a pesar de su incredulidad, no nos parecía demasiado difícil separar lo mítico de lo demás, al seguir su clara e ingeniosa explicación. Los autores medievales, en cambio, son confusos e ingenuos; además, como buenos padres cristianos, poseen el afán de conciliar las tradiciones nacionales y —por supuesto— paganas, con la doctrina del Cristianismo. Según su criterio, en esas obras cristianas no se puede conservar nada que no estuviera, de algún modo, en armonía con la tradición cristiana. Fuera de eso, caracteriza a esos buenos monjes un falso orgullo pedante: ellos desprecian, para decirse así, *ex officio*, “las falsas fábulas de los rústicos” y “los tontos cuentos de los juglares”, para citar a nuestro *Anonymus*. Y ese orgullo exige, que la descripción, la narrativa no aparezca en

un lenguaje más mitológico—, escuchando la narración, hemos de trasladarnos a “Escitia” y en una época, cuya única fecha adecuada será “in illo tempore”.

\* Antiguo nombre de Atila, en húngaro.

\*\* Otra variante: “in scuto aquilam ferre solet . . .”

\*\*\* Otra variante: “asturis.”

su originaria sencillez; no, el autor debe comprobar su pericia en la literatura “científica” de su época; conviene, entonces, llenar las gestas nacionales de citas, informaciones y relatos de otros autores, semejantemente confusos, ingenuos y orgullosos, como ellos mismos. Y los otros autores, extranjeros o antiguos, tienen —desde luego— su enorme autoridad: contradecir a ellos sería empresa bien grosera. Por eso, las informaciones similares —y cada narración de origen de los pueblos medioevales tiene algo similar— van a ser identificadas o entremezcladas, mutiladas y reconstruídas, confundidas y castradas, de modo que la virginal tradición de entonces resulta un fárrago horripilante— para mayor satisfacción del cronista y el mayor fastidio del investigador de nuestros días.

Lo dicho fue el destino de toda la tradición, que los mencionados cronistas “salvaron” para el mundo y no es de asombrarnos, que la crítica científica del siglo pasado —no menos orgullosa de su saber metodológico, que el mismo Anónimo— perdió su camino en el laberinto de citas, préstamos, confusiones y mezclas, pronunciando al final la sentencia, que no hay ninguna tradición originaria, todo es copiado o transcripto de algunos escritores antiguos o forasteros, y la originalidad de los cronistas no consiste, sino en la final y total destrucción medieval de algunos relatos fabulosos de autores más remotos.

Sin embargo, la investigación hipercriticista se equivocó —no en su resultado, sino en su método. El descubrimiento de la proveniencia de uno u otro de los temas —a nuestro criterio— no tiene importancia alguna. El mayor acontecimiento de los albores de la Edad Media era, indudablemente, la entrada de los pueblos bárbaros en el ecúmeno griego-romano-cristiano y todos esos pueblos, representantes de semejante nivel cultural, han traído consigo elementos míticos de carácter muy semejante. Una compilación, como p. ej. la diligente obra de *Pschmidt*<sup>68</sup>, comprueba luminosamente, que cualquier tema mítico se halla con idéntico o casi idéntico sentido mítico o fabuloso en el tesoro del folklore, en la mayoría de los pueblos. En la famosa colección de *Aarne* hasta era posible redactar un “lexicón” de los temas de cuentos, extendidos en toda la superficie de la tierra. Pero tales “vocabularios” no nos acercan a la comprensión del pensar mítico. No el tema aislado, no el elemento inorgánico de un mito es interesante, desde el punto de vista de una cultura, región o nación, sino *el estilo del mismo y el conjunto*, o sea la atmósfera espiritual, “cultural” y cultural, en la cual se revela.

Por consiguiente, el presente trabajo no se interesará por la proveniencia o la derivación de los elementos, presentes en nuestras crónicas,

ni por el camino de su llegada hasta los autores en cuestión. No obstante, nos damos cuenta que la mayoría de las expresiones “geográficas” en nuestros relatos, tiene origen extraño. No sólo la Biblia, la *Gesta Langobardorum* de Paulo Diácono, la *Gética* de Iórdanes, la *Trogi Pompei historia* de Iustinus, los Anales del abad Regino de Prüm, eran las fuentes de nuestros tres autores, así que copiaron de ellos frases enteras, confundiendo sus originarias tradiciones con las de otras naciones; sino también la famosa “novela de Alejandro”: la *Gesta Alexandri Magni*, y por momento hasta el mismo Herodoto, y —por lo menos a través de la interpretación de otros autores— historiadores bizantinos, como Priscos Rhetor, Eusebios, Sozómenos y Procopios, intervinieron en la compilación científicista de la tradición húngara<sup>69</sup>. Así resultó una confusa mezcla de muchas contradicciones; sin embargo —como se verá— en el conjunto de los temas se ha conservado algo originario, cuyas analogías más afines surgen —no de cualquiera tradición extraña o de una información pseudo-científica— sino del propio cuento húngaro.

#### IV · “ESCITIA”

*Láttam egy országot, begyi téren fekszik; előtte  
Kék távolban az agg tenger hullámi forognak  
S fodros rengetegek koronázzák pázsitos alját;  
Fenn a hajnali táj, közelebb szépséggel az éghez,  
Mint nyomorú földhöz, meg nem vénhedve viritván,  
A boldogságnak szerelemmel nyitja magányát.*

*Mihály Vörösmarty: Magyarvár*

La situación mítica, a que nos condujeron los dos relatos citados, es —gracias a los esfuerzos de la etnología y lingüística comparadas— un esquema bastante claro. Ménróth y Eneth (Ünő) son una pareja teriomórfica de antepasados; lo que quiere decir, que, por sus más antiguos padres primitivos, el pueblo, que aquí está narrando la historia de su origen, veneraba el Caballo (Mén) y la Cierva (Ünő). El Mén y la Ünő eran sus símbolos teriomórficos, y la tradición de dos animales unidos de tan diferentes razas conservaba —por supuesto— una reminiscencia del sistema exogámico del casar<sup>70</sup>.

En el Mén y la Ünő, pues, aún poseemos un elemento de creencias teriomórficas; sus dos hijos, Hunor y Mogor, en cambio, aparecen ya antropomorfizados por completo.

En la primera parte de la narrativa, los cronistas nos cuentan la



persecución de una cierva que, huyendo ante los hijos de Ménrót y Ünő, y desapareciéndoseles al fin, los condujo —a través de un desierto— a un fértil pantano. Al entrar en ese pantano, lo hallaban muy apto para vivir en él. Volvieron, pues, a su padre y le pidieron permiso para poder volver definitivamente a esa tierra. La nueva patria no tenía ríos, mas la circundaba por todos los lados el mar, así que un solo vado conducía a su interior. La entrada y la salida, por consiguiente, eran difíciles. Esa circunstancia parece haber sido muy importante para los narradores: lo pusieron dos veces en su texto, hablando primero sobre el vado, y luego sobre los “aditus” y “exitus”.

Con estas palabras termina la primera parte de la narración. Aquí —como lo he mostrado en el primer estudio de este libro— se halla una ruptura en la misma: y ésta es la falta de la metamorfosis de la cierva en mujer\*. El estado de antropomorfización del mitologema ya no permitió tal tema; por eso, sigue a la caza, aparentemente, inorgánico, en el sexto año de su estadía en el pantano, la salida al desierto de los cazadores, al mismo paisaje, donde tuvo lugar la caza, para que encuentren ahí las mujeres de los hijos de Bereka y las hijas del rey Dula, que bailaban y danzaban en el desierto, festejando un cierto “festum tubae”, una ceremonia, cuya significación hasta la fecha no se conoce. Sucede, entonces, la “prima preda post diluvium”: los caballeros roban a las mujeres, llevándolas “cursu celeri” en el interior del pantano. También aquí no quedará la menor duda, que

\* Compárese aquí la narración persa de la colección de cuentos “Mil y un Día”: El joven rey de China, Russvanšad, cazando, encuentra la pista de una cierva blanca. Le sigue y por fin se acerca al propio animal. Y es muy bonita, teniendo manchas azules y negras, pulseras de oro en sus piernas, y montura adornada en sus costillas. El rey pues la persigue, hasta que desaparezca ante sus ojos. Ya renuncia a ella, cuando de nuevo la halla descansando al lado de un manantial. Cabalga corriendo hasta ahí: mas la cierva salta en el manantial y desaparece de nuevo, esta vez en el agua. Russvanšad adivina, que esa cierva sólo puede ser una muchacha, burlándose de los cazadores. Manda alejarse a su séquito, y queda pernoctando solo con su vezir al lado del manantial. Pues el sueño se apodera de ellos. De repente, los hace despertar del sueño una encantadora melodía. Y ven un palacio maravilloso. Y entran y en la sala del trono encuentran a la muchacha, quien ya se ha quitado su forma de cierva, y se divierte en el círculo de sus compañeras danzando y cantando. Resulta que ella es hija de Menudyar, el rey-fantasma de la isla de Sajristán, y que sólo se metamorfoseó en cierva, para conquistar el amor de Russvanšad. C. Kerényi: *A csodaszarvas az 1001 Napban* (La cierva milagrosa en los 1001 Días). *Ethnographia*. Budapest 1930, p. 145-146.

se trata del rapto exogámico de mujer, de modo muy semejante al famoso rapto de las Sabinas, narrado por Tito Livio y Plutarco...

Y en el interior del pantano, que era un país de fabulosa abundancia, lleno de animales, peces, yerbas, árboles, y no en el último lugar, de aves, se consuman las nupcias entre los cazadores y las mujeres raptadas brotando de tal unión la doble nación —según la leyenda— de los Hunos y los Magiares.

Con ese tema termina la segunda parte de la narración acerca del origen de los Húngaros. Seguirá la exploración y la conquista de “Escitia”.

Pero en este punto hemos de detenernos por un momento. En el cap. 24 de su *Gética*<sup>71</sup> también Iórdanes nos narra una milagrosa caza de cierva, y una comparación de las dos informaciones no deja de ser interesante desde el punto de vista de nuestro tema. Se lee en Iórdanes:

“Huius ergo gentis ut adsolet, venatores, dum in interioris Meotidae ripam venationes inquiring, animadvertunt, quomodo ex improvise cerva se illis optulit ingressaque paludem nunc progrediens, nunc subsistens index viae se tribuit. Quam secuti venatores paludem Meotidam, quam impervium ut pelagus aestimant, pedibus transierunt. Mox quoque Scythica terra ignotis apparuit, cerva disparuit. Illi vero... ad suos redeunt, rei gestum edocent, Scythiam laudant, persuasaque gente sua via, qua cerva indice dedicerant, ad Scythiam properant.”

La analogía entre el texto de Iórdanes y el del Maese Simón es indiscutible. Se trata, en ambos, de una caza de la cierva; de la desaparición milagrosa de la misma, que había mostrado el camino a los cazadores y, para acabar, de la fundación de una nueva patria. Sin embargo, falta por completo en la narración del escritor godo, la segunda parte del mito, que los cronistas magiares han conservado: el rapto de las mujeres, el tema del “festum tubae” y el de las muchachas danzando. El cronista húngaro, en cuanto a esta parte de la narrativa, seguramente *sabía más* que el más remoto historiador godo.

Lo dicho se aclara por sí mismo, al leer los dos relatos uno al lado del otro. Más curioso es, y más importante también, porque es argumento interno y no externo, *el distinto sentido mítico* en la narración de Iórdanes y en la del Maese Simón.

Iórdanes — y no sólo él, sino también Eusebio, Sozómenos, Procopios, y ante todo Priscos, aunque este último de modo mucho más reducido— cuentan la historia de la cierva perseguida en un sentido completamente diverso del de la tradición húngara<sup>72</sup>. En esa, la caza empieza en el desierto, conduciendo la cierva a los cazadores hacia dentro del

pantano, es decir, la isla maravillosa de la vida, que no tiene sino un sendero muy estrecho para entrar y para salir. La cierva de Iórdanes, por lo contrario, aparece ante los cazadores no en el desierto, sino en un sitio "*interioris Meotidae*", y por consiguiente, ella liberta sus perseguidores, apareciendo y desapareciendo ante ellos, del pantano, que juzgaban infranqueable (*impervium*), pero siguiendo a la cierva, lo atraviesan a pie. Y, para acabar, Hunor y Mogor vinieron de un país que el cronista llamaba Evilath, poniéndolo al lado de Persia —para poder coordinar su tradición nacional con la que había leído en la Biblia—, y que no era —como luego se verá— sino la misma "Escitia"; los héroes de Iórdanes, en cambio, libertados del pantano por el animal conductor —que era para ellos sólo esto y *no*, al mismo tiempo, también el símbolo de la mujer, la madre primitiva de sus descendientes futuros— *entraron* por Escitia, que antes no han conocido.

Sin embargo, una analogía —no de la forma exterior sino del sentido y la razón míticos— con facilidad se encontrará —no en las crónicas occidentales o bizantinas— sino en la narración de dos pueblitos ugro-fínicos de la más septentrional Siberia, a saber: los vogules y los ostiacos<sup>73</sup>.

¿Cómo se presenta el paisaje en dichos mitologemas, cuando la persecución del milagroso animal por el 'Muchacho solitario de manos sanguinarias'? He aquí unos pasos de la "Canción de la Estrella del Alce" (*Ursus maior*)<sup>74</sup> de los vogules:

"... El sol ya está por levantar; entonces el cielo prorrumpió en forma de viento y el estado del tiempo se ha cambiado en nieve ... El 'Muchacho solitario' ya ha matado el anta: los hijos y las hijas de ella, huyen juntos con su padre, el alce, ante el enemigo. Y dice el perseguido: "Otro día en vano se alababa vuestra madre: ... nos matarán. El 'Muchacho solitario de manos sanguinarias' he aquí, nos alcanzó." Y ahora su pensamiento se dirigió lejos, a su Padre Supremo-Cielo: " Mi padrecito-Cielo de lo alto! —(exclamó)— mi antepasadito-Cielo de lo alto! si de veras me has destinado a ser animal sagrado que se irá reflejando en los cielos: seguramente escaparé! Deja que llegue corriendo al santo Océano que brilla ahí al fin del mundo ". Ahora comenzaron a correr. Su padre-Cielo de lo alto, pues, dejó caer una capa tan vasta de nieve, que la nieve que ha caído sobre el tronco del árbol que brado, cuando lo atraviesan, no se desmorona ... Dan un paso con una de sus piernas, y ¡mirad! se aparta el paisaje de los álamos; dan otro paso con otra de sus piernas, y ¡ved!, escapa el paisaje de los abetos. Ahora, al haber llegado apenas el medio día, (los perseguidos) descendieron al santo Océano, que brilla ahí al fin del mundo ... Por donde les daba la gana, por aquel rumbo del universo se fueron entonces. Dentro de poco, también el perseguidor llegó al santo mar, que termina el mundo y vió ahí que "la nevisca enterraba la huella de sus alces."

El punto neurálgico de toda la citada narración está, indudablemente, en el tema del “santo mar”, estando ahí no sólo el fin del mundo, sino también el fin de la caza, donde el perseguidor pierde la pista de sus víctimas.

Este tema del “santo mar” se encontrará, representando aún su completo sentido mítico, en un mitologema ostiaco, sobre “El pueblo del país por donde van las aves”, que más adelante nos ocupará también en sus otros detalles.

En el punto —dice la información ostiaca<sup>75</sup>—, en que el gran río ya se ha vuelto tan estrecho, que en él “no progresa el barco del hombre de barco, no semueve el remo del hombre de remo”, se yergue “un monte rocoso oscuro, un monte rocoso resplandeciente, y detrás de esto se halla ... el mar sagrado de aguas áureas”. La entrada a ese paisaje es sumamente difícil, porque vigila el camino la enorme multitud “de mónstruos infernales con estómagos barrosos; de *menkw* (gigantes) silvestres con ojos peludos”, matando y comiendo a todo lo que se acerca. “Ningún sendero para irse se abre desde lo bajo; ninguna pista para caminar se muestra desde lo alto”. Pero dentro, dentro de la montaña, en el centro del mar “aparece —sólo ante el héroe elegido, por supuesto—, una tierra sagrada de prados dorados, un país encantado de praderas áureas”.

Si ahora, ya en conocimiento de las narraciones siberianas, volvemos al paisaje descrito por los cronistas húngaros, nuestra “geografía mítica” se formulará del siguiente modo:

El pueblo, que ha nacido en el pantano maravilloso después del rapto de las mujeres, devenía demasiado numeroso para su país de origen. Mandaron, entonces, sus enviados para explorar “Escitia”. Ese detalle de la información sólo tiene razón, si “Escitia” era la tierra natal de los dos cazadores. Claro está: ante los ojos del cronista cristiano, Ménróth —identificado con el cazador bíblico Nemrod— sólo podía tener un lugar en la tradición magiar adaptándose a la tradición cristianobíblica, y por eso mismo debía ser rey de Evilath, cuya aparición en la narración húngara causaba tanta preocupación para la investigación del siglo pasado. En realidad, Ménróth no era sino el antepasado teriomórfico y al mismo tiempo rey de “Escitia”. De ahí vinieron, pues, los cazadores al desierto, y, al cambiarse en un numeroso pueblo en el pantano, por ahí, a Escitia, es decir, al país de sus mayores, tuvieron que volver.

Al haber llegado hasta ese punto, es decir, el de la reconquista de “Escitia” por los Hunos y Húngaros, tenemos que suprimir de la descripción de Simón y Marco, todo lo que se hallaba en una u otra

forma en los relatos de historiadores más remotos y, sobre todo, en el V. capítulo de Iórdanes. Tampoco dedicaremos la menor atención a los elementos geográficos realmente existentes, que surgen en las dos descripciones. Lo que únicamente nos interesará, es la estructura y la modalidad del paisaje y el papel mítico, que el mismo desempeña.

Tenemos, pues, en uno de los rincones de ese continente mítico, el pantano maravilloso, con su estrecha salida y entrada; y luego, el desierto, donde sucedieron la caza y el rapto. Al otro extremo del desierto, lejos de la zona tormentosa de éste, se extiende el gran país de “Escitia”. El camino hacia ello no es menos horroroso, como el del mitologema ostiaco, que conducía al “país por donde las aves van”. Bosques desérticos, lugares cenagosos y pantanosos se alternan con montes nevados, entre los cuales nunca brilla el sol, por causa de vastísimas neblinas. Animales venenosos viven en ese paisaje, cobras y sapos, y basiliscos; y el tigre y el unicornio tienen ahí su patria. Pero, al llegar a “Escitia”, todo se cambia repentinamente. Estamos ante una inmensa fortaleza, hecha por la Naturaleza. El río *Etul*, que se origina de ese país, sale por el desierto entre sierras nevadas, que “*cingunt*” a “Escitia”, al modo de grandísimos bastiones; así que también ahí nos encontramos con el ya conocido tema del estrechísimo sendero, que sirve por única y peligrosa puerta al país; así como lo hemos visto en el caso del milagroso pantano. También en otras de sus características manifiesta “Escitia” semejanzas con el país del pantano. Ella es un país abundante y alegre, lleno de hermosos bosques y prados, y de animales y aves de riquísima variedad. Sin embargo, no es sino una enorme “*isla*”, rodeada por todos los lados por el terrible desierto, que —fuera del dominio de “Escitia”— va extendiéndose hasta otro mar: un Océano del Norte, que los cronistas denominan con un nombre prestado de otros escritores: ‘*mare Aquilonis*’. Por allí, el desierto es aún más horripilante: nueve meses yace pesadamente la “*nubium densitas*” sobre aquellas tierras, que deben ser grandes, si la fama decía la verdad, porque nadie las había visto, siendo ese desierto “*humani genero immeabile*”.

Y ahí —entre Escitia y el gran mar septentrional, con el cual termina el mundo— se yerguen montes de *crystal*, y en ellos la más milagrosa de las aves, el *grifo* tiene su patria; y junto a éste, la tradición conoce otras aves de rapiña, que ahí procreaban y alimentaban sus pequeños, y aún ante el mismo Maese Simón, representaba la presencia de esos *halcones*, una cierta importancia, porque nos dió su nombre, en su texto latino, no sólo en húngaro, sino también en alemán.

Aquí, en esta última frase citada del Maese Simón, reside, escondido, el postremo residuo de un gran mitologema del mundo antiguo del Septentrión y del Oriente.

## V · EL PAIS DE LAS AVES DE PASO

*Den du nicht verlässest, Genius,  
Wirst ihn heben über Schlammpfad  
Mit den Feuerflügeln.  
Wandeln wird er  
Wie mit Blumenfüßen  
Über Deukalions Flutschlamm,  
Python tötend, leicht, groß,  
Pythius Apollo.*

*Goethe: Wanderers Sturmlied*

Se abren, ante nosotros, tres caminos distintos para comprobar la última designación del capítulo precedente, que serán: 1. el de las informaciones de los mismos cronistas y, sobre todo, el del *Anonymus*; 2. el de un paso ya mencionado de “*El Millón*” de Marco Polo; y 3. el de los cuentos populares húngaros. Ese último camino nos conducirá otra vez a la mitología de los vogules y ostiacos, entre los cuales el mito buscado aún existía en su originaria vigencia.

1. El ave de rapiña procreando tiene su clarilocuente analogía en el mito de origen de la Casa real húngara, que hemos citado según el texto del *Anonymus*. El parentesco de esta narración se encontró, tanto en primitivos mitologemas de pueblos mongólicos y turco-tártaros<sup>76</sup>, como en el mito de origen de la nación otomana<sup>77</sup>, así, que acerca de la autenticidad de tal narrativa en la tradición húngara, ya no puede haber duda alguna. Desde nuestro punto de vista, ella complementa de modo importante la información del de Kéza. Los montes nevados de cristal en que vivían los rapaces de aire, se erguían en el desierto, que existía al lado de Escitia, rodeada a su vez, también de montes nevados, y fué uno de esos rapaces de aire que había aparecido como “*divina visio*” ante la mujer del príncipe de “Escitia”, descendiente de los milagrosos cazadores de una antigüedad mítica más remota aún. Como “padre mítico” de la dinastía, esa ave devenía el animal simbólico de todo el abolengo real y —más tarde— también de la nación entera. He aquí el significado completo de la información del Maese Simón, según la cual tanto la antigua bandera como el escudo de los húngaros paganos tenía tal ave, “*in capite cum corona*”. Y la misma estirpe real se denominaba “*genus Turul*”.

En el vocablo 'turul' la lingüística magiar buscaba una de las especies de la familia de *Falconidae*, y ella, indiscutiblemente, tiene sus comprobantes para tal suposición<sup>78</sup>. Sin embargo, el mitologema buryat —la analogía más trascendente de la narración húngara— habla expresamente del quebrantahuesos<sup>79</sup>. Y no hay duda, que esa ave, el *Gypaëtus barbatus*, poderoso solitario de las sierras nevadas europeas y asiáticas, que une en su naturaleza y forma de aparición, las características, tanto del águila como del buitre, y representa, al mismo tiempo, la mayor especie de ave de rapiña en el Viejo Mundo, cuya misteriosa figura la rodean raras e increíbles narraciones hasta la fecha; que ese fiero y cruel príncipe del aire y de las cumbres más inaccesibles, fué, en la imaginación de antiguos pueblos, el arquetipo de la forma más originaria del grifo: el avegrifo.

2. Marco Polo, que había dictado su celeberrimo libro después del tiempo del Maese Simón y antes del de Marco de Kált, dice —como ya lo relataba— haber oído en Karakorum, la capital del Gran-Kan de los mongoles, acerca de un país de grandes rapaces de aire y de una isla ártica. La información de Marco Polo representa, para nosotros, importancia cabal, visto que él —independiente del sistema de transcripciones de los eruditos medievales, —conserva, también en este punto, una vivencia personal, es decir, reproduce, a su modo, una tradición de Asia septentrional del siglo XIII, así como le han contado la misma los propios mongoles, cuando su estadía entre ellos.

"Upon travelling forty days, as it is said, —dice el famoso veneciano<sup>80</sup>— you reach the (northern) ocean. Near to this is a mountain, in which, as well as in the neighbouring plain, vultures and peregrine falcons have their nests. Neither men nor cattle are found there, and of birds there is only a species called bargelak, and the falcons to which they serve for food ... and in an island lying off the coast, gerfalcons are found ... This island is situated so far to the north that the polar constellation ("la stella tramontana") appears to be behind you ..."

La analogía de la primera parte de esta citación con la correspondiente información de Maese Simón, y la de la segunda con los elementos de cuentos vogules, es perfecta.

Sin embargo, el puente entre los dos —Simón y los vogules— no lo representará el viajero italiano, sino— de modo más orgánico y natural— los correspondientes temas del cuento magiar.

3. El típico paisaje fabuloso, en el cuento húngaro, contiene los siguientes temas, que consecuentemente se repiten en el correspondiente tipo de narración:

a) El país fabuloso se halla "allende el Séptimo de los Siete Países"

(Hetedhétországán túl) y “allende el mar Óperenciás”<sup>81</sup>. La expresión “Hetedhétországán túl” quiere caracterizar la enorme lontananza, en que el paisaje del cuento se sitúa, y la del mar “Óperenciás”, el Océano, con el cual termina el mundo real. Se solía suponer, que el vocablo “Óperenciás” sea una corrupción popular del de Océano; sin embargo, la posibilidad de opuestas explicaciones, queda abierta.

b) El país fabuloso es de “hermosísimo esplendor”; no obstante el camino conduce a él a través de las tinieblas, y de paisajes desérticos, llenos de peligro y grave aventura<sup>82</sup>.

c) El mismo país consiste, en su esencia, en una sierra nevada o monte nevado (“*havas*”), cuya inmensa extensión y característica de estar cubierto de grandes florestas vírgenes, las expresa el calificativo ‘*rengeteg*’, tan difícilmente traducible a otros idiomas: “*rengeteg havas*”<sup>83</sup>.

d) Dicha montaña nevada se divide, en la mayoría de los casos, en siete montes nevados o sierras nevadas; y en la séptima sierra nevada, deshabitada, se halla “la montaña cristalina”, “el monte de vidrio” o “la roca de cristal” —¡piénsese en la información del Maese Simón!—, en cuya comarca está prohibida la caza<sup>84</sup>.

e) Las cumbres de esa sierra son tan altas, que llegan hasta el cielo, y encima de ellas brilla —no el sol— sino unos especiales astros, en su centro con una fabulosa estrella polar<sup>85</sup>, aquella “*stella tramontana*”, que ya conocemos del relato de Marco Polo. Al haber llegado hasta ese punto, tenemos, ante nosotros, un paisaje expresadamente septentrional, si se quiere: *ártico*.

f) En el centro de la séptima sierra, el carácter del paisaje se cambia repentinamente: ahí está el “sitio lindo”, el “lugar del descanso”, y en medio de éste, “el lago de leche”, y, al fin, el árbol, cuya corona se pierde en los cielos (“*tetejetlen fa*”). Entre las ramas de ese árbol —que por supuesto no es sino el generalmente conocido árbol de la vida, árbol del mundo de los mitos— tiene su nido el grifo<sup>86</sup>; en húngaro, subrayadamente, el ave-grifo (“*griffmadár*”); no el grifo-león o el grifo-leopardo, pues. En el cuento del Héroe Bors (*Borsvitéz*)<sup>87</sup> y en el de Pedro el Caballoblanco (*Fehérlő Péter*)<sup>88</sup>, el grifo se encuentra en grande y constante peligro. En el de Borsvitéz, desde hace 365 años, un dragón devora todos sus hijos; y en el de Caballoblanco, una terrible tempestad los amenaza. Bors, pues, vence al dragón; y el Caballoblanco abriga con su manto los hijos del grifo. En cambio, el grifo le lleva al héroe —exactamente como en el cuento vogul del Hijo del Oso—<sup>89</sup> “al mundo inferior”; que no es sino

g) el paisaje resplandeciente de un Océano fabuloso, detrás del fin del mundo, en su medio con una maravillosa isla<sup>90</sup>.



h) Allí, en la isla de la vida y de la felicidad, reinan en la hora del medio día, en que “todo está parado” (*álló délkor*), gran tranquilidad y silencio, y, luego, sucede *algo*<sup>91</sup>: los enamorados se encuentran, las luchas se resuelven en eterna paz, la vida humana se cambia en inmortalidad. Es el momento de la plenitud.

Hay que subrayar todavía, el tema del “mundo inferior”. El grifo vuela con el héroe *para abajo*, no arriba. Todo el paisaje fabuloso de los felices está, por consiguiente, no sólo ‘detrás de los montes’ (según unos investigadores sería esto la etimología del vocablo *ὑπερβόρεος*)<sup>92</sup>, sino también profundamente *bajo*, con relación al paisaje peligroso y al de las siete sierras nevadas. Característicamente, en los tipos del cuento, en que el héroe va solo, en la ayuda del grifo, al “mundo inferior”, se le abre un especial sendero *para bajo*, que se llama ‘*lappancs*’<sup>93</sup>.

Para demostrar al lector, cómo se desarrolla entre tales elementos de un paisaje fabuloso la propia acción del cuento, citaré aquí una sola narración húngara<sup>94</sup>, en forma de un resumen muy reducido:

Juan, Hijo-de-Flor (Virágfi János) se fué a “la Ciudad del Rey”, que se situaba “allende del Séptimo de los Siete Países y aún más allende quizá”. Llegó a ser un paladín del rey. En esa su calidad, un día “salió a la séptima montaña nevada” para cazar. “El lugar de la caza” se hallaba “en el centro de la cumbre de la montaña nevada” en un “pequeño prado”. En ese lugar Juan habría de encontrarse con su amor, Helena el Hada (Tündér Ilona); pero intervinieron poderes siniestros y el encuentro no se realizó. En la montaña nevada no hubo ningún animal, salvo un sabueso. Este conducía al cazador con su ladrar. Así llegó éste a un lugar, donde en un lago de leche, se bañaban doce patos salvajes. Al querer matar al pato más hermoso, éste le hablaba con palabras humanas, y saliendo del lago, se transformó en una “señorita diamante”. Y le dijo: “Tú, por mi amor debes dejar pasar tres días enteros y el cuarto día vente a las orillas del lago de leche, que se halla en la cumbre del monte cristalino, en el sitio del descanso; y has de llegar ahí en la hora del medio día, en que todo está parado.” Juan Hijo-de-Flor se ha ido pues; y al dejar la comarca de un “mar negro”, subió al monte cristalino, hasta el sitio del descanso; pero, en vano, porque ahí tampoco se encontraba con su amor. Nuevamente partió entonces, y después de haber viajado a través del Séptimo de los Siete Países —es decir: bien lejos— llegó de nuevo a la “gran montaña nevada”. Ahí vió un palacio y entró. Entonces ya no había comido ni bocado desde hacía 17 años. En el palacio vivía “la serpiente gigante”, que le pidió “pasar tres noches con ella por su amor”. Juan se acostó. A la noche vinieron doce gigantes. Uno de ellos encontró a Juan. “Hallé un ratón terrícola” —dijo. Entonces lo echaron por la ventana y Juan cayó a la tierra. Los pedazos de su cuerpo partido se los han pegado, y así el héroe llegó a ser siete veces más fuerte que antes. Volvió al castillo de la serpiente. Esa, mientras tanto, se había cambiado hasta su pecho, en un ser

de cuerpo femenino ("fehérnéptestü"). Juan otra vez se acostó con ella. La escena con los gigantes se ha repetido. Cuando Juan por la segunda vez volvió de la tierra, la serpiente ya tenía cuerpo de mujer hasta su ombligo. Por ahora fué Juan quien había vencido a los gigantes, y al volver al castillo de la serpiente, fué la propia Helena el Hada —idéntica, naturalmente, tanto con la "señorita diamante", como con la serpiente— que allí le esperaba a él.

Al comparar el cuento citado con el detalle del canto heroico del Dios de guerra de Múnkesz de los vogules, que ya analizamos en el primer ensayo de este libro<sup>95</sup>, podemos designar una serie de temas análogos, siendo también el sentido mítico de las dos narraciones, entre sí, muy afín.

Tanto en el canto vogul, como en el cuento magiar, la impresión causada por su paisaje es invernal o ártica; la parte esencial de la acción empieza con el salir para la caza; la caza sucede en el séptimo centro del centro del bosque nevado, ahí, y en el séptimo monte nevado del centro de la sierra nevada aquí, los grandes perros del dios vogul tienen su paralelo en el sabueso del cuento magiar; al papel de la marta cebellina, y a su transformación en la "mujercita" le corresponden el pato más bonito de los patos salvajes y su metamorfosis en la "señorita"; y para acabar, el dios vogul lleva consigo a la mujer a un castillo *alto*, "como el cuello de los dioses"; mientras el héroe húngaro, es invitado por la "señorita" al palacio de la serpiente gigante, situado en el monte cristalino. Y las dos narraciones son las de la aventura de obtener la mujer, cuyos contenidos y formas se manifiestan —aquí y allí— casi idénticos.

Sin embargo, el paisaje se lo pinta apenas con unas palabras en el Canto del Dios de guerra; para conocer el paisaje mítico de los vogules en sus demás detalles, hay que citar los temas y elementos de tal paisaje, de las informaciones acerca del "Pueblo del país, a donde se van las aves", en la mitología vogul y ostiaca<sup>96</sup>.

Ese país se sitúa en fabulosa lejanía, ahí, donde el río Ob ya se cambia en un pequeño arroyo, así como el del cuento magiar, también se hallaba allende de los Siete Países. Así como el paisaje de éste era un país de "hermosísimo esplendor"; también los ostiacos saben informarnos de un "sagrado país del suelo de pradera áurea". El camino para entrar por ahí es difícil y peligroso, defendido por los horribles monstruos de nombre *menkw*; y por "el agua de luto, invocando la pena", a donde "la tierra es más peligrosa, que el agua, y el agua es más peligrosa que la tierra". "Ningún sendero para irse se abre —ahí— desde lo bajo; ninguna pista para caminar se muestra desde lo alto"; excepto, por supuesto, para el héroe elegido o el

propio dios. Al monte nevado del cuento magiar le corresponde “el monte obscuro, el monte brillante de forma de la nariz de un cuervo”: es la montaña encantada por el arte de hechicero del supremo dios (*Tarem*). Mientras las narraciones húngaras conocen *siete* sierras; el paisaje del monte aviforme de los ostiacos contiene “*siete* lagos; *siete* mares de agua dorada”. También esa montaña es un “monte de vidrio”, una “roca cristalina”: “Si uno intentara deshacer la roca de ese monte con su hacha, su hacha no serviría para tal fin; si uno quisiera tocarla con cuchillo, su cuchillo no entraría en ella”. Para abrirse camino a través de esos montes inclementes, el héroe debe cortar un pedazo del hueso de su propia pierna, poner esta curiosa especie de flecha en su arco, y al tirar con ella hacia el monte, entonces sí, “aparecerá la tierra sagrada de prados dorados, el suelo encantado de praderas amarillas” del país, a donde las aves se van. Dichos detalles eran afines con el “sitio lindo”, el “lugar del descanso” y el “lago de leche”, de la narrativa magiar. El “mundo inferior”, con su Océano fabuloso y su milagrosa isla, se lo encontrará del modo siguiente en la tradición de los pueblos úgricos: Detrás del monte brillante se halla “el mar sagrado de aguas áureas”, y en el centro de ese mar viven “el Anciano y la Anciana (es decir, los Príncipes) del País de las aves migratorias” en una ciudad isleña “de pies de hierro, de pies de plata”; (imagínese una especie de casas *palafittas*), y ahí está también “el manantial del lago de agua viviente”. Los huesos de las aves muertas, echados a ese lago, se recomponen ahí, y las mismas aves, redivivas, “salen gritando y volando” de él. Y en ese centro del mar de aguas doradas, vive también la única hija del Anciano y la Anciana, la hermana de “los seis príncipes de manos áureas, de pies dorados”, de nombre de “la Muchacha del paisaje de las aves migratorias”, o “la Mujer Dorada”, o sencillamente “la Señorita”, por cuya mano pidió el Dios Miramundo<sup>97</sup>, que visitaba, en forma de ganso el paisaje, del que acabamos de hablar.

Verdad es que del citado complejo mítico del País de las aves migratorias ha faltado la figura del grifo. Sin embargo, otra narración, la del Dios Miramundo, que aún analizaremos en el curso de este estudio, conoce el grifo<sup>98</sup>, “el animal alado de grandes alas” (*jäni tawlep tawlin uj*); que vive en el centro del mar fabuloso, en una pequeña isla, teniendo su nido en la cumbre del “abeto rojo, creado por el Supremo Dios” (*Tarem*). Según informa un etnólogo ruso, *Patkanov*<sup>99</sup>, el *Torem Koares*, eso es: ‘ave-grifo celeste’, es un animal alado de gigantescas medidas, y tiene cabeza semejante a la del hombre y una nariz muy grande. Es tan fuerte, que ligeramente puede llevar un

hombre sobre sus alas. Ese animal es excelente por su inteligencia; hasta puede hablar de manera humana. (En el mitologema de los buryat, es el quebrantahuesos que enseña a hablar a los hombres.) Su verdadera patria es el cálido paisaje de mares meridionales, pero, de época en época, visita también las comarcas del más lejano Norte. Según una narrativa ostiaca, el “Kares alado” lleva al héroe sobre sus alas, de los Infiernos hasta la superficie de la tierra.

Expresiones, como las “de los Infiernos hasta la superficie de la tierra”; de “mundo inferior”, que el héroe mira por vez primera desde lo alto, de las cumbres del séptimo monte nevado, y a donde tiene que *descender*, llaman la atención a la verdadera significación simbólica de ese paisaje mítico. Explicarla, denominarla, realmente, no nos puede parecer difícil. Pero “*iter hystorie teneamus*”, así nos enseñó nuestro *Anonymus*. Para seguir el consejo, sean puestas aquí todavía unas consideraciones de índole etimológica y folklórica.

En el dialecto de los vogules septentrionales<sup>100</sup>, la expresión para “el pueblo del País a donde se van las aves” —denominación explicativa de dicho paisaje, dada por B. *Munkácsy*— es, *mortimā*; y en el de los ostiacos septentrionales, *martimu*. En este conjunto nos interesa, que en uno de los dialectos vogules, *mort-mā uj* es la expresión para “el ave migratoria”; y *mort-mā uj lanχ*, el nombre de la Vía Láctea, literalmente “el camino del ave migratoria”. Los rusos interpretaban la designación *morti-mā*, o *marti-mu* con las siguientes palabras: “país allende del mar”; o también “mar cálido, aguas cálidas”. El sabio finlandés, *Karjalainen*, a su vez, ha dado esta explicación: *‘unbekannte Länder, wo die Zugvögel überwintern’*.

El ya citado ruso, *Patkanov*<sup>101</sup>, quiso ofrecer por la primera vez, una etimología científica para la citada expresión. Según él, *mort* o *murt* quiere decir “hombre, *Mensch*”, y *mā*, “tierra, país, *Erde, Land*”; pues toda la expresión debería significar ‘Gente sobre la tierra, *Leute auf dem Lande*’. *Munkácsy*, empero, de su parte, rechaza, y con mucha razón, la interpretación de *Patkanov*, y llama la atención al especial carácter de formular expresiones compuestas en los idiomas ugro-fínicos. Según él, *morti-mā* significa “país de hombres, *ember(ek) földje*”; y, según me parece, sólo esta última explicación puede servir de base en cuanto a una interpretación esencial de la designación en cuestión.

El vocablo *morti*, *marti*, a su vez, aparece también en otros idiomas ugro-fínicos. Así en el *süryen*, en que *mort* significa “hombre, ser humano”; así en el *votyák*, en que *murt* tiene el mismo significado<sup>102</sup>.

Visto que la infiltración de elementos culturales de índole tanto espiritual como material del antiguo mundo indo-iranio en las primitivas culturas siberianas<sup>103</sup>, y, sobre todo, en las de los vogules y ostiacos, ya es —y desde hace mucho tiempo— un hecho comprobado<sup>104</sup>: nos parece convencidora la teoría de *Munkácsy*<sup>105</sup>, en que cita vocablos sánscritos e iránicos al explicar el real contenido de las palabras *morti* y *marti*.

El vocablo *márta*, en el sánscrito, significa también ‘hombre’, pero en su sentido de ‘mortal’; y en eso le siguen, a su vez, la palabra del avesta antiguo *mareta-*, y la del pahlaván, *mart*. Complementa el grupo todavía el vocablo del avesta nuevo *mahrka*, significando —según *Wesendonk*<sup>106</sup>— también ‘mortal’. Desde el punto de vista de nuestro tema no deja de ser interesante el hecho de que —según informa *Wesendonk*— en el antiguo Irán, se distinguía entre dos formas del morir. *Ajyati* significaba el No-ser, el absoluto perecer; siendo *maraka-* la expresión para el morir físico, o sea: la primera muerte. Después de la muerte física (*maraka-*) sobrevivían aún al cuerpo la personalidad (*daena-*) y el principio espiritual (*urvan-*) del individuo difunto<sup>107</sup>.

La designación *morti-mā*, entonces, etimológicamente, significará “el país de los mortales” que murieron apenas de la primera muerte; sobreviven, pues, allí en una forma sublimada. La tradición índica e irania, realmente, conocía tales países. Sea brevemente mencionada aquí, por un lado, la isla boreal de un pueblo fabuloso, en el *Mahabharata*, que —según otra tradición— vivía allende del Himalaya, en “el prado de los dioses”. En vez del Himalaya, en la tradición conservada por el *Mahabharata*, surge el monte del mundo, Meru, “rey de las grandes rocas y de los montes”. Más allende de ello se halla el país de los muertos<sup>108</sup>. Según los tibetanos, por arriba de las más elevadas cumbres de las sierras nevadas, las almas de los buenos viven una vida alegre y feliz<sup>109</sup>. Es decir, las cumbres de las montañas son el país de los muertos. Y aún los gitanos de Transilvania creían, que los más altos montes son los reyes de los vientos: allí está el país de los muertos<sup>110</sup>. Y los persas, a su vez, se recordaban, que entre esas sierras por arriba del monte del mundo se ha erguido el árbol del mundo, “el árbol del águila”. Árbol del águila, porque entre sus ramas tuvo su nido una poderosa Águila chivata (el *Gypaëtus*), el *Garuda*, el cual con sus remigios de alas causaba los ventarrones y las tempestades<sup>111</sup>.

El país mítico de los muertos se manifestó, pues, con suficiente claridad, en las tradiciones indo-iránicas. La justificación de nuestra etimología;

es decir, la de la existencia de un país de los muertos en la tradición ugro-fínica —claro está— no puede venir por un camino tan mediato. Por consiguiente, tenemos que buscar semejantes tradiciones dentro del mundo de los pueblos de esa familia lingüística. Un mitologema de los *chéremis* —pueblito del grupo *finico* de la familia ugro-fínica, viviendo en el Este de la Rusia europea— y un proverbio del Medioevo magiar, nos darán las procuradas analogías.

Ambos nos conducirán a narrativas del tipo del "*Héros revenant*", tipo conocido, también, en el círculo de mitos en el Mediterráneo: compárese, por ej., la información de Pausanias acerca de los "terribles soldados" hiperbóreos, que venían para defender a Delfos, contra la invasión gálica<sup>112</sup>. Ahora nos servirá de explicación en cuanto al carácter de ese grupo de mitologemas, el propio mito de los *chéremis*.

Los *chéremis* dicen —así reza nuestra narración<sup>113</sup>— que en un entonces muy remoto, vivió entre ellos un poderoso héroe de nombre Chúmbulat, que siempre defendía a los *chéremis* contra sus enemigos. Ha vivido mucho tiempo, pero un día llegó su hora suprema. Llorando le rodeaban los *chéremis*. Él, empero, les dijo: "¡No lloréis! ¡Yo, aunque muerto, os ayudaré! Al llegar vuestros enemigos, tendréis que venir a mi tumba, gritando: ¡Chúmbulat! levántate: vino el enemigo! Y yo me levantaré y os defenderé contra ellos". Y Chúmbulat murió. Los *chéremis* lo sepultaron en una montaña altísima; junto con todas sus armas y con su caballo. Un día apareció el enemigo. Los *chéremis*, pues, corrieron a la montaña y llamaron a Chúmbulat con voz alta. De repente se abrió la roca, y montando en su rocín, salió el héroe, venció al enemigo y luego volvió al monte, que otra vez se abrió ante él, y lo engulló junto con su caballo. Durante largos siglos, Chúmbulat salvaba siempre a sus hermanos de dicho modo. Un día, los niños, jugando, despertaron al héroe, así como lo han visto de los adultos. Lo hicieron eso tres veces. Chúmbulat se enojó y dijo a los *chéremis* que no vendría más a su auxilio, y más aún: se cambiaría en su enemigo. Desde aquel día, los *chéremis* viven abandonados, luchando con las terribles plagas, que les mandó y manda Chúmbulat.

En la tradición húngara aparece semejante contenido mítico en la figura de Chaba, legendario hijo menor del rey Atila. Chaba, ya muerto, aparecía también varias veces para salvar a su pueblo, los *Székely* de Transilvania, que según la tradición conservada por el Maese Simón, "*Hunorum sunt residui*"<sup>114</sup>. Un día, empero, —sobre la causa de ese cambio, reina silencio en todas las fuentes— Chaba no vino más<sup>115</sup>. Dice, entonces, el de Kéza, en su citada *Gesta*<sup>116</sup>:

Isti quippe Zaculi (los *Székely*) in Graecia perisse Chabam putaverunt, unde vulgus adhuc loquitur in communi: "Tunc redire debeas, dicunt recedenti, quando Chaba de Graecia revertetur".

“... esa Graecia de la narración sobre Chaba —dice *Julio Grexa*, en su excelente pequeño libro de “El mitologema de Chaba y la tradición hunica de los *Székely*”<sup>117</sup>, única síntesis de auténtica comprensión mitológica de este tema— no era una determinación geográfica, sino sencillamente la designación de un lejano país de cuentos, así como sucede en nuestras fábulas populares de hoy, hablando acerca del rey francés, o del emperador turco y de sus respectivos países. Al pensar en lo insuficiente de los conocimientos geográficos en el Medioevo, lo que dije, parece aún más probable; y se reconocerá, que ni el concepto de Escitia poseía más determinación ante los “cultos” de ese entonces: a la parte de la llanura sarmática, que ya no se conocía, le llamaban sencillamente “Escitia”. Es de suponer, pues, que, en cambio, entre los bárbaros, *esta* Grecia, mencionada en el mito, tampoco llevaba otro significado, sino el de un gran país, lejano y desconocido. Es muy difícil, que el “escita” de las costas del *Pontus* o el propio *székely* transilvano, hubiese sabido acerca de Grecia mucho más, salvo de que ella deba ser una tierra muy grande, hallándose su mayor parte allende del mar, eso es: al fin del mundo. Esta *Grecia*, pues, en el citado refrán sobre Chaba, es aún, en su carácter, con el país del mar *Óperenciás*, mencionado por algún cuento: ““allende del mar *Óperenciás*, aquende de los montes cristalinos””; es decir, en el País del Cuento. Por consiguiente, a Chaba tampoco le esperaban (o ya no le esperaban) sus *Székely* desde la *Grecia* de los siglos XII y XIII, sino sí desde el País del Cuento, *País de los Muertos*, el Otro Mundo, pues...”

## VI · EL PRINCIPE “CISNE BLANCO” Y LA DAMA DE LAS AVES DE PASO

*Sind Götter! Wundersam eigen,  
Die sich immerfort selbst erzeugen  
Und niemals wissen, was sie sind.  
Goethe: Klassische Walpurgisnacht*

Nos bastará una sola mirada comparando el país vogul y ostiak de las aves migratorias con el de los Hiperbóreos, para convencernos de la sometedora afinidad existente entre esos dos paisajes míticos.

Claro está: la forma exterior, por la cual aparecen ante nuestros ojos la información herodótica y la narrativa de los siberianos, es distintísima; claro, también, que en el mitologema griego —reconstruido de tantos fragmentos que se referían a él— lleve mucho más de contenidos del Espíritu, que el mito de esos primitivos del Norte; en cambio, ese

último, a su vez, es aún un complejo mítico en el estado de su completa vigencia, como el primero, por lo menos en su configuración herodótica, ya no lo es; sin embargo, el sentido mítico y un notable grupo de las más importantes características míticas de ambos, parecen indicar —en los dos— la presencia de *una idéntica imagen arcaica de un país boreal, situado entre o detrás de fabulosos montes*, en que *viven los muertos* elegidos por las divinidades de la respectiva religión\*. Todavía más nos sorprenderá dicha afinidad al investigar las divinidades, que desempeñaban un cierto papel en el complejo mítico de la versión vogul y ostiak de ese paisaje, de que estamos hablando; sus caracteres y sus hazañas poseen —como se verá— desde el punto de vista de nuestro tema, esencial transcendencia.

El dios vogul Miramundo<sup>118</sup> —el Príncipe-Oro Miramundo—, llamado, en el lenguaje cotidiano, sencillamente, “monarca” (Āter)<sup>119</sup>, era “el más poderoso de los dioses”<sup>120</sup>, al que también aquellos rusos, que han vivido en cercanía de los vogules, denominaban ‘master’<sup>121</sup>, quiere decir, el Maestro, el Señor. “La Tierra existe por su potencia —así decía su pueblo— y no hay ejército de fuertes piernas, ni ejército de alas fuertes, que pudiera vencerlo. Si él da pasos, la sagrada y sentada Tierra se mueve en toda su magnitud”<sup>122</sup>.

Junto con su madre, la mujer primitiva, que “parió siete dioses”, el lugar antiguo de su veneración lo tuvo en Bjelogor<sup>123</sup>, que no es sino la tardía traducción rusa de un remoto nombre vogul, que decía “Monte Blanco”.

El Miramundo era el séptimo y menor hijo del supremo dios-Cielo (Numi Tarem)<sup>124</sup>. Tarem puso el recién-nacido entre Tierra y Cielo; ahí flotaba su cuna, meciéndose en los vientos<sup>125</sup>.

El niño dió, ya en la cuna, notables pruebas de su terrible poder futuro: a un gesto de su mano temblaban la Tierra y el santo Mar<sup>126</sup>. Se preguntó, entonces, su padre, el dios-Cielo: “¿Cómo podrá soportarlo

\* Claro está: los resultados tanto de la teoría de C. G. Jung sobre el inconsciente universal del alma humana y sobre las imágenes arcaicas de ese inconsciente universal-explicada por el propio Jung en su *Das Unbewusste im normalen und kranken Seelenleben*, 1916, cuya quinta edición lleva el título *Über die Psychologie des Unbewußten*, Zürich 1943; como su comprobación mitológica en C. G. Jung - K. Kerényi: *Das göttliche Kind in mythologischer und psychologischer Beleuchtung*. Albae Vigiliae, VI—VII. 1940; y la síntesis de la “mónada” de Frobenius y del “arquetipo” de Jung, explicada por K. Kerényi, por la primera vez, en el Prolegomena de su *Mythologie und Gnosis*, Zürich 1942, indispensables para la comprensión de lo arriba expuesto, no pueden ser repetidos, en toda su extensión, en este lugar.



el hombre?” y al ver su vehemencia e irreflexibilidad, lo mandó primero a la casa del ‘Hombre de plumas de águila’, que era uno de los hermanos del niño; luego, a la del Hombre-Ruso, que lo vendió al Samoyedo. Ahí cumplió el niño con las obras más maravillosas. Y, también, en ese ambiente sucedió su epifanía. Entonces, se vengaba, de modo terrible, de los que lo han humillado antes<sup>127</sup>.

En las canciones, que hablan sobre él, aparece a menudo como un héroe jinete, viandante por el mundo<sup>128</sup>. El dios, montado en su caballo sabio y milagroso, realizaba anualmente sus viajes, para cumplir así con su deber de observar el mundo y la gente humana<sup>129</sup>; en los inviernos sin embargo, utilizaba su trineo dorado, que su padre, el dios-Cielo había hechizado para él<sup>130</sup>. Su rocín, a su vez, tenía ocho alas, y al montarlo, el Miramundo podía dar la vuelta al mundo<sup>131</sup>. Según informa *Gondatti*, esa cabalgata del dios alrededor de la tierra, sucedía cada noche<sup>132</sup>.

Aunque es grande el grupo de los mitologemas, que se ocupan de las hazañas, en que el Príncipe-Oro resultó vencedor sólo gracias a la cordura y habilidad de su milagroso rocín; más nos interesarán aún las informaciones, que relatan del contacto de ese dios con las aves.

Uno de sus nombres era *Lunt-äter*, que significa ‘Príncipe-Ganso’<sup>133</sup> y también se sabe, que numerosos de sus viajes los realizaba el dios “por ala de ganso”<sup>134</sup>, ante todo los, que le condujeron a *morti-mā*, país de las aves de paso<sup>135</sup>. Una de las formas de su aparición era la de un “Cisne blanco”, y otra, la de una “Grulla blanca”<sup>136</sup>. El famoso ídolo, llamado “Príncipe-Ganso”, con las alas abiertas, parece haber representado al mismo Miramundo; y al etnólogo húngaro, *Reguly*, después del año cuarenta del siglo pasado, le contaron aún, que este dios visita a sus fieles en la imagen de un ganso salvaje<sup>137</sup>. Además, él tenía un nombre secreto, cuyo significado el narrador no lo quiso explicar a *Munkácsy*, y que rezaba así: *Tari pes-nimalä-saw*. *Tari* (en húngaro ‘daru’) quiere decir, según *Munkácsy* ‘grulla’<sup>138</sup>. El resto se desconoce. En el mismo país de las aves migratorias, el Príncipe-Oro celebraba una de sus nupcias en forma de ganso, con una gansa, (*χum-lunt* = ‘hím lúd’, macho-ganso; *ne-lunt* = ‘nő lúd’, hembra-gansa). Entonces regalaron sus suegros al dios, como dote, un “cuero de ganso” y otro “de cisne”<sup>139</sup>.

Otra de las mujeres del Miramundo era la *Mortim-mā-agi*, la Muchacha del País de las aves migratorias, que vino a su marido en la forma de un cisne<sup>140</sup>. Y se conoce también otra narración, en que el dios ordena a las aves, que se vayan cada verano hacia el Septentrión<sup>141</sup>, nombrando al cisne su rey, y al águila su príncipe<sup>142</sup>.

El Miramundo era también un dios arquero y cazador. Una canción se ocupa de la historia, como construía su arco milagrosamente grande<sup>143</sup>; y en otras, aparece el dios-Cazador, montando a un rocín negro. Una de sus cacerías al oso, la cuentan así: El dios-Cielo quiso salvar al oso, perseguido por el Miramundo; transformó, pues, el suelo en tan rocoso y agujereado, que el jinete del rocín negro no podía seguir más a su víctima. Entonces el Miramundo elegía para sí un caballo rojo; dos veces apareció así, persiguiendo al oso; pero en vano. Al fin, se eligió un caballo blanco; y tres veces intentó alcanzar al animal perseguido; y al perder su paciencia, tomó su arco, y su flecha perforó, desde la lejanía, el corazón de la víctima<sup>144</sup>.

El tema de la lejanía, que surgió en esta narrativa, pertenece estrechamente a la esfera del Miramundo. El es el dios lejano. Su sacerdote enseña a los fieles acerca de él, del siguiente modo: “*el Viejo* (alocución familiar del Príncipe-Oro, en la boca de su sacerdote) se halla en una lejanía de varios días; no se puede alcanzarlo.”<sup>145</sup> En otro lugar, aparece como “el sagrado *rey* invisible para las mujeres, invisible para los hombres”<sup>146</sup>. Un día —así relata un tercer paso— el Miramundo se había encargado de llevar el Sol. Entonces mediante su solo pensamiento, mataba a la gente desde la lejanía<sup>147</sup>.

Pero ese terrible exterminador tenía, dentro de su personalidad, también el correspondiente antídoto: el del dios-médico. Él era el dios “de la dolencia”, el Amo “de la enfermedad”, que mandó huir a las epidemias “bajo el santo Océano dorado”<sup>148</sup>. En la canción en que está narrada su gran lucha con el más terrible enemigo, que tenía, el *Parapärsekh*, también se hallan los temas del encuentro con las “enfermedades” y su papel de médico al curar, primero, los pastores de un solo ojo, luego los de una sola mano, y al final, los que tenían apenas una pierna<sup>149</sup>.

También el talento de predecir el futuro le pertenecía: peregrinos han visitado sus lugares sagrados, preguntando ahí por su destino y porvenir<sup>150</sup>.

A los datos de su talento de curar y predecir, bien les complementan sus caracteres de dios músico, inspirado e inspirador. A menudo tocaba él su instrumento de música, una especie de lira, con cuerdas y plectro, cuyo aparecer entre sus atributos obligó ya a *Munkácsy* pensar aquí en la figura del Apolo griego<sup>151</sup>. Como dios de la inspiración —y subrayamos en lo siguiente un matiz puramente primitivo de su personalidad— pertenecía a su esfera un hongo venenoso y peligroso, el “*agaricus muscarius*”, que sus sacerdotes también tomaban, para alcanzar así el estado del éxtasis<sup>152</sup>. A veces, también lo había tomado el mismo

dios, y entonces terrible era su feroz alegría. De su furor e impaciencia, a su vez, relata también *Gondatti*<sup>153</sup>.

Así como Apolo, también el Príncipe-Oro estaba en múltiple contacto con la luz, y especialmente, con la estrella solar. El mito, según el cual un día había llevado el Sol, ya lo hemos mencionado. Su mano —leemos en otro lugar— era como el sol naciente, y su ojo —ojo áureo— como un lago<sup>154</sup>. Su cabellera brillaba como los rayos del sol. Cuando abría “su cabellera, corrían los siete ríos del Ob, los siete de una misma desembocadura; surgían los siete mares, los siete del único lecho; en su cabellera residía el sol; en su cabellera residía la luna”<sup>155</sup>. Al moverse el cordón de su rocín —así narra otro de sus mitos— “el paisaje se pone cantando y aparecen naciendo el sol y la luna”<sup>156</sup>.

No obstante, todo ese esplendor tiene su antípodo dentro de la esfera del Príncipe-Oro. Lo vimos, cómo cazaba montando un rocín negro; y no deja de ser interesante su vestimenta, que es negra<sup>157</sup>, llevando el dios en su cabeza una gorra ornada de plumas de una especie negra de las *Falconidae*. Y se sabía también, que ese mismo dios perseguía a los renos en forma de un horroroso “lobo de hierro”<sup>158</sup>.

Para terminar su caracterización, transcribiré aquí, en forma muy abreviada, una parte de la historia de su lucha con Parapärsekh<sup>159</sup>, que había raptado la hija de su hermana, la misma, que llegó a ser, más adelante, una de las mujeres del Miramundo. Esa narrativa nos debe interesar, visto que es la de una perfecta “fuga mágica” (*magische Flucht*), tema éste que aún nos ocupará, en el curso del presente estudio.

El castillo de Parapärsekh estaba construido por encima de un rocín férreo de siete alas. Al venir a ese castillo el Miramundo para salvar a su sobrina, también el Parapärsekh aparece ahí, desde “las aguas superiores del río Ural”, donde se yergue el monte “Paräp-naj” (‘naj’ quiere decir: ‘mujer’), posiblemente el país de origen del Parapärsekh. Éste a su vez, viene en forma de cuervo. La lucha entre los dos empieza, y por lo pronto, el Miramundo obliga a huir a su enemigo. Parapärsekh entonces huye en forma de cuervo; el Miramundo le persigue en forma de halcón; Parapärsekh se cambia en una liebre; el Miramundo le sigue en “cuero de liebre”; Parapärsekh se transforma en un ratón; el Miramundo se viste de “un cuero de ratón”; Parapärsekh huye a la mar, en forma de un bacalao, pero en un “cuero de bacalao” también ahí le amenaza el Príncipe-Oro. Al final, Parapärsekh rompe a través del hielo del mar, y en este momento lo alcanza el Miramundo, enseñándose con su cuerpo. Sin embargo, una chispa de Parapärsekh se escapa y huye en la forma de una corneja. El Miramundo, pues, dios arquero, divide en dos con su flecha la corneja, y hace arder sus partes. Por esta persecución el Miramundo vino a un paisaje desconocido, en que grandes peligros le esperaban. Y era su hermana, la Dama Kaltes, quien lo salvó.

Su ambiente familiar, empero, era el siguiente:<sup>160</sup>

“En las orillas del Ob rico-en-peces, del Ob del agua-blanca, están siete aldeas, están siete ciudades; luego, aparecen siete lagos de mucha caña; luego, siete arroyos con praderas doradas; y por encima de éstos, un alto y sagrado cabo rocoso, que da al Río; a él le dividen las nubes; a él le visitan los vientos.” Por ahí, en lo alto, es el paradero del dios.

Por consiguiente, le llaman también ‘rey del Cabo rocoso’.

Ese gran dios tiene, a su vez, en la mitología vogul, una hermana, la *Dama Kaltes*, cuyo papel y destino están ligados por varios lazos con los del Miramundo.

La Dama Kaltes o Kaltes-Oro es la hermana mayor del dios<sup>161</sup>; y fué ella, quien se encargaba de la educación de su hermano menor<sup>162</sup>. En la casa de su padre, los dos hermanos vivían en constante compañía de aves, y era su alegría el canto, “aquel canto, por cuyo poder vive la gente humana”: los “hombrecitos”, dice el texto<sup>163</sup>.

El milagroso rocín del Miramundo, en realidad, no era sino un regalo de la Kaltes al Príncipe-Oro; fué ella, quien llamaba la atención del hermano sobre el sitio, en que se ha encontrado el cadáver de un caballo; lo hizo resucitar y entonces partieron los dos hermanos divinos juntos, para desconocidas lejanías. Ahí, en lo desconocido, al entrar en una casa, el Miramundo vió un glotón, un oso y un lobo. Y eran los dueños de esa casa. Kaltes prohibió al hermano que nombrara su nombre. No obstante, éste lo hizo, y entonces la atacaron los animales a Kaltes. La diosa salió vencedora de la lucha con las bestias pero —enojada— se negaba a continuar el viaje en la compañía del Miramundo. Al partir éste solo, Kaltes le regaló los cueros de halcón, de liebre, de ratón y de bacalao<sup>164</sup>; y ya sabemos, de que notable utilidad eran esos regalos para el dios, cuando la “fuga mágica” del Parapärsekh. En general, ella, ama y educatriz de antaño del Príncipe-Oro, parece ser, a veces, la más potente de los dos. Al dios, más de una vez, no le queda otra salvación, sino la de llamar en su auxilio la poderosa hermana. Los terribles álamos milagrosos<sup>165</sup> —para citar un solo ejemplo entre tantos— casi lo hacen perecer, cuando aparece la diosa, rompe y destruye los álamos, y entonces revela su verdadera “facies” tremenda. Ella, que ya se ha manifestado como la *πότνια θηρῶν*<sup>166</sup>, es, en general, la Señora de la Naturaleza, cuyas canciones las han cantado en las fiestas del Oso<sup>167</sup>; animal éste, con el cual la Kaltes mantenía muchos lazos míticos, a lo similar de la hermana de Apolo. Kaltes, a su vez, aparece, a menudo, como la “Madre” de los osos.

Entre otras formas de su mito, así por ej.: en los “Cantares del descenso de los Cielos”, que el Oso o la Osa canta sobre sí en primera persona —es el cantante pues que representa el papel del animal sagrado—, se halla una versión, en la cual “el Animal Poderoso” aparece como la propia “Hija del Cielo”.

“Cielo-Sublime mi padre  
en su casa de siete cerraduras,  
en un nido hecho de pedacitos de cuero de la marta negra, de la marta roja, me educaba a mí:  
la Muchachita-Animal-Poderoso de patas violentas,  
me educaba a mí”<sup>167 a</sup>

Aunque de la hermandad de Kaltes y el Miramundo se desprende que ella es hija del Dios-Cielo (*Tarem*)<sup>167 b</sup>, se conocen narraciones, que cuentan su situación genealógica de distinta manera. Según éstas, la casa de los padres de la Kaltes existe en el centro de los mares, en una isla rodante; ahí dentro están sentados los dos, hallándose en la cabeza del padre un nido de águila, y de la madre, un nido de halcón<sup>168</sup>.

Más nos interesará, que ella, semejante en eso a su hermano, era también una divinidad de la luz. De su cabellera surgen el sol y la luna<sup>169</sup>. Ella es la Kaltes-Oro. Pero también la noche es su esfera: la misteriosa media-noche y la caprichosa entreluz de las estrellas. “¡Señora de la Media Noche, poseedora de las ofrendas de comidas! —así le invoca un himno ostiaco<sup>170</sup>—. ¡Dama de las estrellas nacientes, poseedora de las ofrendas de sangre!” ... Y a veces, llegan hasta identificarla con la aurora, la naciente luz<sup>171</sup>. Todo lo que nace, está, en general, bajo su patrocinio. Ella era la protectora del parto, del principio de la vida<sup>172</sup>. La mujer grávida, pues, rezaba a ella, y era, entonces, la Kaltes, que la defendía en los dolores y peligros de dar a luz. Por consiguiente, la veneraban, especialmente, las mujeres<sup>173</sup>.

No sólo el principio le pertenecía, sino también el crecimiento del joven ser dependía de ella. “¡Diosa que aumenta la fuerza de las costas, la fuerza de los pechos”— la llama una canción. Y la llaman, generalmente, en la enfermedad, como a su hermano. Al aparecer y al tener buenas ganas, solía prometer, que del enfermo jamás se apoderará alguna epidemia. Pero —sólo en el caso de tener buenas ganas. Porque la Kaltes no era exclusivamente bondadosa, sino también esquivamente caprichosa e incalculable. Y otra vez surgen afinidades con Ártemis. “¡Kaltes, diosa del azar! dama irritable!” —así la invoca un canto vogul. Y al aparecer, es ella misma la que dice: “Me habéis citado a mí, al llamarme Señora irritable, Kaltes del azar,

Kaltes de la suerte!" Y es ella, pues, la caprichosa e irritable, que manda venir la hora suprema. "Muerte, ordenada por Kaltes" —dicen los vogules<sup>174</sup>.

Parece natural, al final, que esa diosa sea ligada por múltiples lazos al País de las aves migratorias, el *morti-mā*, región de los muertos. Según los ostiacos del Irtis<sup>175</sup>, su menester más importante era el de acompañar a las aves de paso a su país invernal, y el volver con ellas, otra vez, hacia su país estival, al haber venido la nueva primavera. Esa conductora de los viandantes del aire, en la oportunidad de uno de sus viajes, yendo a visitar a sus hijos, ya no es un ave, sino que tiene aparición antropomorfizada<sup>176</sup>. Sin embargo, la narrativa subraya con el énfasis de una antigua reminiscencia el hecho de que la diosa, entonces, estaba vestida con un traje caro, que le habían traído desde la frontera del País de las aves de paso; es decir: el *morti-mā*.

Al haber llegado hasta este punto, está abriéndose, ante nuestros ojos, un complicado sistema de analogías, paralelismos y afinidades, en el cual aparecen, coordinados, fenómenos de índole mitológico-religiosa de dos culturas de tan distinto carácter, valor y papel espiritual, como son, por un lado, la de los helenos, y, por el otro la de los pueblitos ugrofínicos de Siberia. Por lo complicado y múltiple, que es la característica de los fenómenos análogos, no se puede dar, en este caso, la cómoda explicación de la ocurrencia de idénticas imágenes arcaicas, declarando el hecho de que en este caso habrían surgido en ambas culturas, idénticos "arquetipos" (*Urbilder*), expresados en la forma del paisaje hiperbóreo, en la de Apolo y de Ártemis, entre los griegos, y en la del paisaje del *morti-mā*, y en la del Miramundo y la Dama Kaltes, entre los siberianos.

No, porque una imagen arcaica — a mi modo de entender— no puede ser sino un más o menos primitivo arquetipo brotando del inconsciente universal del Hombre, que —en un caso de índole mítica, como es el nuestro— coincide en lo esencial con un núcleo mítico, sin contacto genético-histórico alguno. Y, según lo expuse más arriba, coincidencias del paisaje mítico, que el griego había llamado el país de los Hiperbóreos, y el vogul, a su vez, el del pueblo del *morti-mā*, —a pesar del distinto "estilo" externo de estos paisajes míticos— todavía las explica la teoría de Jung acerca de la imagen arcaica (*Urbild*) y su aplicación (*Jung-Kerényi*) en las mitologías.\*

\* Así la primitiva imagen arcaica de una "divinidad" selk'nam, la de Kwanyip, es seguramente la expresión fueguina de un arquetipo de contenidos "apolíneos".

De carácter "apolíneo" son —según me parece—, en esa imagen arcaica, los

Sin embargo, el aparecimiento de *todo* un conjunto mitológico, *expresado por un elevado grado histórico de carácter y significado correspondientes*; la coincidencia de las complejas personalidades tanto de un Apolo y un Miramundo, como de una Ártemis y una Dama Kaltes, ya no pueden ser considerados como simples imágenes arcaicas, pertenecientes a una capa “prehistórica” del alma humana, sin posibilidad alguna, pues, de darles una explicación de índole histórica. Visto el hecho de cómo surgen, por un lado, un paisaje mítico junto con su característico sentido mítico, y por el otro, dos divinidades, característicamente ligadas entre sí, junto con sus matices personales y hasta las contradicciones intrínsecas de su naturaleza, en dos mitologías vigentes y vivientes, como lo eran la griega y la ugrofínica: es casi imposible rechazar la suposición de que las dos mitologías en cuestión, debían tener contactos históricos, aun cuando dichos contactos hubiesen sido muy remotos y mediatos.

siguientes elementos: Kwanyip vino del Norte; ahí, detrás del Agua Ancha (Estrecho de Magallanes) tenía sus guanacos mansos, cuya patria es el Septentrión; y los llevaba, en parte, consigo, al venir por la primera vez, al Sur, porque vuelve, de vez en cuando, hacia su antigua tierra. Los selk'nam lo mencionan, como un extraño, un forastero. “Seine Heimat lag hoch im Norden”. Es una divinidad egoísta; impidió a su hermano que despertara del sueño: por eso hay muerte. Semejantemente, él es el origen tanto de la nieve, como del granizo. Por otro lado, mató a Chaskel, un monstruo antropófago, hecho que se considera como una revelación de la filantropía de Kwanyip. Él regaló a la madre de otra figura de la mitología fueguina la primera flecha. Un día, por causa de una muchacha, de que se enamoró, dejó de comer la carne de guanaco y se cambió en un enemigo de los ratones. Akelkwóin, su madre, era también su hermana; los dos forman una estrecha unidad, en que, sin embargo, el acento lleva la relación de “hermana-hermano”, y no la de “madre-hijo”. Kwanyip, a su vez, es una divinidad de las aves: las caza predilectamente. En el lejano Sur se halla un pantano: en éste viven los patos y los gansos salvajes. Lo visitó Kwanyip viandante. Ahí había que luchar con su enemigo Cenuke, que, al huir ante Kwanyip, se transformaba en ave, con toda su familia. Según otra fuente —que Martín Gusinde, sin embargo juzga por dudosa— Kwanyip poseía también el don del vaticinio. (M. Gusinde: Die Feuerland-Indianer. I. Die Selk'nam. Moedling bei Wien 1931, p. 581-593.)

Como se puede verificar, los puntos afines son numerosos. No obstante la aparición aislada de tal imagen arcaica, en la mitología fueguina, no carece de ninguna explicación histórica o genética, como no la carecía el arquetipo persefónico de la Hainuwele, divinidad de la Polinesia, interpretada por C. Kerényi, en C. G. Jung - K. Kerényi: Das göttliche Mädchen. Albae Vigiliae. VIII - IX. Amsterdam-Leipzig 1941. Véase aún: Ad. E. Jensen - H. Niggemeyer: Hainuwele. Volkserzählungen von der Molukken-Insel Ceram. Frankfurt a. M.

## VII · EL TRIGO DE LOS HIPERBOREOS

*Hier dacht' ich lauter Unbekannte  
Und finde lauter Nahverwandte;  
Es ist ein altes Buch zu blättern:  
Von Harz bis Hellas immer Vettern!*  
Goethe: *Klassische Walpurgisnacht*

Nuestras consideraciones en cuanto a establecer cualquier contacto histórico entre el mundo mediterráneo y el de la Eurasia septentrional, no están tan aislados en la literatura etnológica, arqueológica e histórica, como parecerán quizás a primera vista.

*Leo Frobenius*<sup>177</sup> llamó la atención, ya en 1938, sobre el tema de la “fuga mágica”, conocido —en un determinado “estilo” de su aparición— en todo el dominio continental del Viejo Mundo; con un centro de irradiación en las regiones septentrionales de Eurasia, en contraposición al dominio oceánico-pacífico. *Frobenius* observó, que no sólo este tema, sino todo un correspondiente conjunto de elementos míticos y fabulosos tenía su patria de origen en tierras norte-asiáticas, visto que por allá se hallaban tales temas en un estado de originaria vigencia y riqueza, mientras en el Oeste, apenas en forma reducida, y en un estado de empobrecimiento y decadencia.

*Carlos Kerényi*<sup>178</sup>, en un estudio sobre “El nacimiento de Elena” al explicar el carácter de “fuga mágica” del mitologema de Zeus y Némesis, subrayó la gran similitud entre esta narrativa y el tema de la “fuga mágica” en la historia del Miramundo y Parapärsekh, de que brevemente también nosotros hicimos mención.

*Andrés Alföldi* demostró por varios caminos, la posibilidad de coordinación de los temas mitológicos en el mundo mediterráneo y en la Eurasia septentrional, y formuló la tesis, según la cual el mito de Rómulo y Remo tiene analogías afines entre los turcos occidentales<sup>179</sup>. (Temas de los Dos Hermanos y los del Reino bicéfalo<sup>179a</sup>.)

Aunque habían sido comprobados los paralelismos y afinidades más sorprendentes entre los dos círculos culturales en cuestión, todo lo dicho parecía carecer de bases sólidas y de fundamentación histórica, hasta las investigaciones arqueológicas de los últimos tiempos, en que se ha conseguido encontrar, al fin, el eslabón que faltaba.

Fué *Alejandro Gallus*, el que primero llamó la atención del mundo científico sobre una especial capa arqueológica, existente en los principios de la Edad del hierro, en Europa Central, la cual “marque le premier contact de nomades avec Europe Centrale<sup>179b</sup>”. *Alejandro Gallus* y *Tibor Horváth*<sup>180</sup> denominaron “un pueblo jinete pre-escita” a los representantes de dicha capa arqueológica ya que los jinetes pre-



escitas parecen haber tenido una cierta especie de contacto, tanto con los cimerios, como con los tracios, que habían inmigrado desde Panonia a su patria balcánica. Este descubrimiento estableció el puente entre Sur y Norte.

“Au cours des âges la vie ethnique de l’Europe était en relations avec plusieurs continents” —dice *A. Gallus* en la introducción de su obra— “... Pendant le holocène géologique la vie ethnique de l’Europe intérieure se fait de plus en plus indépendante, à tel point que l’âge du bronze de cette région peut être considéré comme un phénomène éminemment européen, un développement continental, *auquel on doit opposer* la riche sphère culturelle de la Méditerranée. C’est dans cette formation ethnique et dans cette culture autochtone que viennent pénétrer, à l’âge du fer, *les peuples de la civilisation des steppes* situées à l’est de l’Europe, pour inaugurer la période d’une nouvelle influence qui se fera sentir dans l’Europe Centrale et Orientale pendant des millénaires<sup>180a</sup>.”

El investigador finlandés, *A. M. Tallgren*<sup>180b</sup> estableció la formación de una gran unidad cultural pre-escita, en Hungría y en la Rusia meridional, alrededor del 1200 a. C. El descubrimiento de los jinetes pre-escitas en Hungría, pues, hizo posible, que *T. Horváth* formulase un conjunto cultural, representado por los pueblos situados, en aquel entonces, en Europa Central, en la Rusia del Sur y en el Cáucaso. Esa cultura pre-escita modifica en gran escala el sentido histórico de la Edad del hierro europeo, así que —como *A. Gallus* con razón subraya— “les phénomènes de la sphère de Hallstatt devront être désormais considérés comme autant de faits périphériques”<sup>180c</sup>.

Tales eran los fundamentos; basado sobre los cuales *Franz Altheim*, en su “Italia y Roma”, reconstruyó toda aquella situación, en que —mediante el “pueblo pre-escita” de *A. Gallus*— realmente existieron los lazos, que han ligado los mediterráneos y los pastores jinetes del Este. Lo esencial de los resultados de *F. Altheim* lo resumimos en lo siguiente<sup>181</sup>:

Alrededor del año 1200 a. C., los ilirios emigran de su patria primitiva, situada entre los ríos Vístula y Odera y el mar Báltico, en la dirección del Danubio. Con respecto a las dos inmigraciones indogermánicas en el Mediterráneo —invasión dórica, en Grecia; inmigración indogermánica, en Italia— podemos considerar la migración ilírica como la fuerza pujante, más aún: la causante, tanto de la entrada de los dórios a Grecia, como de la de los vénetos a Italia. Lo dicho está comprobado por la coincidencia temporal de los dos movimientos<sup>181a</sup>.

En consecuencia de esas dos migraciones, el simbolismo común del mundo norte y centroeuropeo se apoderaba, y en notable medida, de los Balcanes, y, sobre todo, de Italia. El Hombre que desempeña papel secundario o ninguno en las representaciones prehistóricas de la Península ibérica, llega a ser, p. ej., en los dibujos rupestres de *Val Camonica*, la figura central y principal. Esa su gran importancia, por cierto, se deriva del mundo septentrional. Dichos dibujos rupestres manifiestan un nexo estrechísimo —tanto de forma, como de contenido— con los *bellristningar* de la Escandinavia meridional<sup>182</sup>. El Hombre con la lanza y el Hombre con el hacha, por un lado, y la Rueda de Sol y el Carro del Sol, por el otro, aparecen tanto en *Val Camonica*, como en Bohuslän. Sin embargo, la comparación de los dos grupos resultará también una notable característica diferenciante. “A menudo el tema nórdico se mantiene (en *Val Camonica*) apenas de modo reducido. Fué el Norte, que representaba el origen y el polo positivo. El Sur recibió, valorizando lo recibido en forma derivada”<sup>183</sup>. Hé aquí un notable paralelo a lo que dijo *Frobenius* en cuanto a la reducción de los temas míticos del Norte, en el dominio del Mediterráneo.

Aquí cabe mencionar los resultados del arqueólogo alemán, *Gero von Merhart*<sup>183a</sup>, quien a su vez enriqueció con notabilísimos aportes los resultados de *Gallus*, *Horváth* y *Altheim*.

*Merhart* demostró, que los tipos de armas de la cultura picentina —afín ésta, también desde el punto de vista mitológico, con las civilizaciones noreurasiáticas— se relacionan a los de las cuencas danubianas. Con respecto a la cultura prehistórica llamada *Villanova* en Italia, *Merhart* subraya: a) la cultura *Villanova* no se desarrolla de la cultura *Prae-Villanova*, sino es el resultado de una inmigración, cuyo punto de origen se halla en el antiguo territorio-madre de estas culturas; b) las formas correspondientes de la urna villanoviense son más arcaicas en Hungría, que en Italia; y c) la rica artesanía de bronce, que distingue de modo tan cabal a la cultura *Villanova*, se origina de Hungría.

En cuanto al proceso entero de la inmigración indogermánica a Italia, *Merhart* apunta:

I. La inmigración indogermánica se acercaba a la Península itálica no del Norte, desde Suiza quizás, sino por un lado, desde *Nor-Este*, y por el otro, a través del Adriático.

II. El carácter dominante de esa inmigración es el de una huída.

III. La herencia material de ese movimiento de pueblos está ligada por sus formas de aparición, con fuertes lazos a la cuenca carpática.

IV. La *primera* ola de inmigración debía tener lugar alrededor del año 1225 a. C.

*Altheim*, al volver al tema de la migración ilírica, aplica los resultados de *Gallus*. El pueblo pre-escita, en Panonia y Dacia, entrando en un contacto fértil con los ilirios, empieza a influir, de modo cabal, sobre la forma de vida de esos indogermanos. Como lo muestra, entre otros fenómenos de carácter afín, el uso de nombres tracios por los reyes cimerios —así que, por ej., *Wesendonk*, a su vez, llegó a identificar cimerios y tracios—<sup>184</sup>, los pre-escitas y escitas estaban atados por múltiples lazos con los tracios, vivientes, en ese entonces, aún en la región panonia; es decir, en la inmediata vecindad de los pre-escitas jinetes.

Los pre-escitas vinieron, a su vez, desde la Polonia oriental y la Rusia meridional de la actualidad, a Panonia, y no es difícil, que hubiesen sido idénticos con los mismos cimerios. En todo caso, se ha comprobado, en su herencia arqueológica, la presencia de un grupo de elementos oriundos del Asia septentrional y central, y de otro de carácter caucásico. De esta manera, se establece una “provincia” cultural, cuyos límites los representan, por un lado, el lejano Norte eurasiático, y por el otro, la cuenca carpática, con sus habitantes pre-escitas y tracios.

En este punto, hay que suponer una migración de pueblos de la mayor envergadura con sus elementos materiales e individuales de toda índole; migración, cuyos puntos de llegada más extremos marcan, por un lado, las altas culturas del Oriente y del Sur asiáticos, y por el otro, las del Mediterráneo. Solamente el enorme dinamismo de los pastores jinetes puede hacernos comprensible formaciones históricas de tales dimensiones.

“Quien se ocupaba de los empujes llevados a cabo por los nómadas de la Gran Migración, podía verificar, de modo inmediato, las enormes energías y fuerzas, que pusieron en movimiento —mediante dichos empujes— toda la población, tanto de un territorio invadido, como la de regiones limítrofes. Esa energía histórica, pasados una vez los propios pastores jinetes, no pára, a su vez, sino —así como la bola empujada, parando entrega su energía a lo empujado— el movimiento de los nómadas, frenando gradualmente y parando al final, encuentra su combinación en el confuso movimiento de los habitantes en el territorio invadido y en sus vecindades.

“Los pastores-jinetes son —mediante sus extraordinarias energías de movimiento, *un factor histórico* por excelencia. Donde aparecen, se manifiestan crisis históricas y resultan cambios de rumbo en el destino

de las gentes. Esas energías de movimiento ponen en contacto inmediato entre sí tierras lejanas; son, pues, desde el punto de vista de la Historia humana, de significación decisiva y determinante<sup>184a</sup>.

Parece, que los tracios ya cambiados en pueblo-jinete, —en consecuencia de dicho influjo oriental— abandonaron a Panonia, alrededor del siglo X. a C., saliendo en la dirección de su patria balcánica, que —en parte— hasta la fecha lleva el nombre de “Tracia”. Según *Altheim*<sup>185</sup>, los tracios aprendieron de los pre-escitas no sólo el uso del rocín, sino que también de esos últimos viene la figura del dios-jinete, la del famosísimo “jinete tracio”, que, a su vez, mantiene estrechas afinidades, por un lado, con el “Zeus” escita, Papayos, una divinidad con lanza y rocín<sup>186</sup>, —y a través de ese dios, con las representaciones de índole similar, en el mundo iranio— y, por el otro, con el Hombre de la lanza tanto en *Val Camonica*, como en Bohuslän. Y fueron los tracios, quienes transmitieron la costumbre de montar a caballo, de los escitas a los griegos.

Como resultado final podemos decir con *Gallus*: La inmigración de los indogermanos, realizada por pequeñas unidades y también en olas relativamente pequeñas, pero repetidas, tanto a la Península itálica, como a la balcánica, no es sino “el movimiento de estirpes y de fragmentos de estirpes, los cuales, habiendo vivido, antes, en la cuenca carpática o en su vecindad, estaban huyendo ante la catástrofe causada por los pastores-jinetes preescitas, que invadieron y conquistaron las estepas centro-europeas del valle del Danubio”<sup>186a</sup>.

Basándonos en el material mítico, expuesto en este estudio, no nos parecerá muy difícil extender y profundizar, de un cierto modo, los resultados que acabamos de resumir. Ya lo dijeron —y no sin razón— que la historia del encendido poeta, Aristeas, tiene un nexo notable con el éxtasis del sacerdote de los escitas y su pariente entre los primitivos, el *chamán*<sup>187</sup>. También éste, posesionado por su dios, sale, de manera simbólica, en una especie de *trance*, a rarísimos viajes, llegando así a zonas maravillosas, paisajes desconocidos y cerrados para los mortales. A la vuelta, el *chamán* trae relatos de lo visto y de lo vivido, desde los misteriosos países de su dios, de modo semejante, como lo hizo Aristeas.

La historia de Aristeas y la de Ábaris, y el contacto de estos dos con los “pitagóricos” de la Italia meridional, abren ante la vista una profundísima perspectiva, cuya detallada investigación, ya no pertenece al tema del presente trabajo. Pero, cierto es, que un notable grupo de fenómenos\* indica en la dirección de la cultura escita; o sea: la

\* La aparición de Aristeas, precisamente, en Metaponto; la tradición de

de aquel círculo cultural, que primero dió una forma de valor histórico a los pueblos pastores-jinetes, habitantes de las llanuras eurasiáticas. Hoy en día, ya parece estar comprobado el hecho de que la capa dominante, en ese círculo cultural, la constituyeron elementos iraníes; pero también es seguro, que ellos —más bien solamente una capa de aristócratas, políticamente capaces— representaron el determinante empuje histórico para un sin-número de pueblos adyacentes, que no pertenecieron a la estirpe indogermánica, sino a antiguas agrupaciones de los pueblos fínicos, turco-tártaros y caucásicos, entre tantos otros<sup>189</sup>.

*Wesendonk*<sup>190</sup>, a su vez, no puede excluir, absolutamente, la posibilidad, según la cual Ábaris tenía algo que ver con ese círculo cultural, que nosotros llamamos, siguiendo antiquísima tradición, el de los escitas. Según Porfirio<sup>191</sup>, había, entre los hiperbóreos, una orden de los “Ábaris”; orden ésta de sacerdotes y hechiceros, que ese autor antiguo caracteriza por la expresión Αἰθεροβάτης, es decir, “walking through ether”<sup>191a</sup>. Esta orden estaba, a su vez, probablemente, también en un cierto nexo con Febo. También el propio Herodoto tuvo que tener sus razones, al haber explicado ante sus lectores helenos, uno de los dioses escitas, Oitosyros, por la identificación de éste con Apolo ...<sup>192</sup>.

Y puesto en tal perspectiva de nexos y conjuntos entre Septentrión y Medio Día, recibirán una significación realmente simbólica las siguientes palabras de Herodoto<sup>193</sup>:

...“des offrandes enveloppées de paille de froment, venant de chez les Hyperboréens, étaient ... apportées chez les Scythes; à partir de la Scythie, les peuples, les recevant chacun de son voisin, les transportaient dans la direction du Couchant, au plus loin jusque sur les côtes de l'Adriatique; de là, elles étaient acheminées vers le Midi; les Dodonéens étaient les premiers des Grecs à les recevoir; de leurs mains, elles descendaient ... de ville en ville ... à Delos<sup>194</sup>.

Je connais, quant à moi, la coutume que voici, à rapprocher de ce qui a lieu pour les offrandes en question: quand les femmes de Thrace et de Péonie offrent un sacrifice à Artémis Royale, de la paille de froment est toujours jointe aux offrandes qu'elles ont en mains. Ainsi font-elles à ma connaissance”\*.

Ábaris, el hiperbóreo, acerca de su papel de maestro, precisamente, con relación a Pitágoras, “el Apolo hiperbóreo”; el misterioso nexo, que ligaba a este último con el Oriente, que no debe ser, obligadamente, con Zoroastro, con quien ya la Antigüedad procuraba ligar la figura de Pitágoras<sup>188</sup>; rasgos como el de salir de sí mismo tanto en el sentido espacial, como temporal de esa expresión, en la personalidad de Pitágoras y los suyos, etc.

\* También la investigación arqueológica supone, como muy verosímil un

*Aki dudás akar lenni,  
pokolra kell annak menni,  
ott kell annak megtanulni,  
hogyan kell a dudát fújni.*

*Attila József: Pásztoréne*

El “chamanismo” —expresión para designar una cierta forma de revelación religiosa— se lo conoce, más o menos reducidamente, entre los más distintos pueblos primitivos; mientras que el mismo llegó a ser una determinante fuerza central de todo un círculo cultural entre los habitantes de la Eurasia septentrional<sup>195</sup>. Por esta vez, no lo caracterizaremos, sino tan sólo por la general descripción de la gran ceremonia “chamanista” y por los matices más sobresalientes de la naturaleza de los que se dedicaban a la vocación “chamánica”; ocupándonos, con todo, en el fin de nuestras consideraciones, un especial tema de ese fenómeno religioso: la transformación del “chamán” en ave, y un residuo de la misma, en la alta cultura del Mediterráneo.

La gran ceremonia chamanista, en su esencia, no es sino un invocar y citar de la divinidad, para exigirle que prediga el porvenir. Gestor y actor de ese drama primitivo de hechizo, es el vate, el *chamán*; un individuo de extraordinaria sensibilidad delante de las cosas del propio inconsciente y de los misterios de la Naturaleza; perteneciente —con toda probabilidad— a un tipo psíquico, cuya correspondiente manifestación en la esfera mórbida, puede ser la epilepsia<sup>196</sup>.

Los fieles, entonces, se reúnen en la *jurta* (tienda) del chamán<sup>197</sup>, quien —tomando varias medidas para inspirarse— llega a un estado de extraño *trance*, y en éste invoca a su divinidad.

Cada vez más se levanta su voz; sus ojos miran fijamente; su cuerpo se contrae convulsivamente; su canto deviene siempre más apasionado; y la voz de su tambor se transforma en un sonido monótono. Es el momento, en que las mujeres y los que no dominan lo suficiente sus

contacto inmediato entre lugares cultuales de Europa Central y Oriental, por un lado, y los de Grecia y de los Balkanes, por el otro.

G. von Merhart ha notado —ya en el 1933— características idénticas o similares entre esos lugares de culto<sup>194a</sup>.

A. Gallus, en 1938, juzgaba posible la aparición frecuente de los pueblos del Norte: “los Hiperbóreos”, en los grandes santuarios de Helade; y llamó la atención al hecho de que, cuando las excavaciones llevadas a cabo en Olimpia, se encontraban entre los desperdicios de holocausto del gran altar de aquel lugar, muchos pequeños bronceos oriundos del círculo hallstattense de Europa Central<sup>194b</sup>.

nervios, abandonan la *yurta*. La ceremonia, pues, continúa con más fuerte vehemencia aún. El poseído salta arriba, echando su cabeza a uno y al otro lado, con tanto ímpetu, que sus largos cabellos volando, barren el suelo. Al final, empieza una danza extática y la continúa, hasta caerse desmayado.

Antes de la respuesta del dios, reina silencio en la *yurta*: el chamán se fué volando a otras regiones. Por fin se oye un estrépito de alas muy fuerte: el chamán llegó. Está cansado; habla con una voz gimierte; exprime de su boca las palabras con el mayor esfuerzo. Entonces describe su viaje hasta el país, en que los espíritus viven. El camino era muy peligroso, lleno de torturas; tenía que irse por desiertos solitarios, selvas ardientes, mares agitados; rodeado de enemigos, trampas, aguas envenenadas, demonios de epidemias. Así llegó, al final, al espíritu que buscaba. El carácter de la descripción cambia pues. “¡Qué hermoso país, lleno de sol! —canta el chamán— ¡Bellísimo paisaje! ¡lindísima región! . . . Me gustaría vivir aquí, en la cresta del monte, llena de bosques! Y los bosques llenos de caza! Nunca regresaría de aquí a mi casa! etc.” Y loa los castillos, los corrales, los rocines y los rebaños del dios. Luego, la última fase de la ceremonia es, cuando el chamán, situado en el supremo grado de “la columna del mundo”, que está en el centro de su *yurta*, sale por la abertura de humo de la misma, estando delante del dios, en el país del eterno esplendor. La vuelta se efectúa, otra vez, en forma de ave, generalmente en la del ganso salvaje.

Lo dicho completa bien una información de *Regnard*<sup>198</sup>, que en el 1681 viajó por tierras de los lapones. Dice *Regnard*, que al chamán de ese pueblo “los ojos le volteaban, la cara le cambiaba de color, los cabellos se le erizaban; y batió su tambor así, que casi lo destruía; luego, cayó, rígido, sin vida, como un pedazo de leña, en el suelo”. Los chamanes finlandeses, a su vez, siempre se han caracterizado por su “furor”<sup>199</sup>. Ese “furor”, que a veces, hace llegar al chamán a un estado de verdadera locura furibunda, lo definen los propios primitivos —esta vez, los vogules<sup>200</sup>— del modo siguiente: “Se apodera del hechicero —dicen— el ardor de la divinidad”; “el dios hizo caer en él su calor (“inspiración” —diríamos nosotros) y puso en él su propio verbo”.

Desde luego, no es este el único lazo que ata al chamán con su dios. Es múltiple la relación existente entre ambos, y desde el punto de vista del chamán, sería difícil no caracterizarla por terrible. Los candidatos de esa vocación, a menudo se le oponen durante mucho tiempo, hasta que, al fin, el dios, que los eligió, se apodera de ellos. La dis-

posición de ser un chamán se cambia, en la mayoría de las veces, en un terrible tirano del elegido; las confesiones de unos chamanes, de los auténticos, es imposible leerlas sin conmoción. Solitarios, casi sin comer, por luengos años en destierro voluntario, viven vagabundeando en las selvas esos primitivos „φοιβάλαπτοι“. Maestros, una vez, del hechizo, han de sufrir durante toda su vida por su naturaleza demasiado sutil y apta para sentir y reproducir los contenidos del inconsciente universal. Cuando la gran ceremonia, la sola entrada del dios —que aparece con una voz semejante al torbellino— es capaz de causarles tan fuertes convulsiones, que se desmayan<sup>201</sup>. Eso solía suceder en los casos de la “caída” del dios (*pāti*, en vogul); es decir, en los de su aparición repentina; en los casos más soportables para su sacerdote, el dios “viene flotando” (*segamali*)<sup>202</sup>; y es por eso, que el vate suplica de esta manera: “que vuele (sc. el dios) como una gota de lluvia volando; que flote como un soplido del viento flotando”<sup>203</sup>. Pero, una vez aparecido el dios, las penas y dolores del chamán empiezan. Un viajero, citado por *Munkácsy*, dice que el dios tortura mucho al chamán: lo agarra, lo levanta de lo bajo para lo alto, y lo hace sufrir por varias torturas; así que el vate se halla semimuerto después de haberlo abandonado el espíritu invocado<sup>204</sup>. Por eso lleva el chamán en su cabeza una corona férrea<sup>205</sup> —como la tuvo también el prehistórico chamán de Micháلكowo<sup>206</sup>—, visto que sin ésta su cabeza se rompería por las horribles fuerzas de su arrobamiento.

Es un dato importante desde el punto de vista nuestro, que se lee sobre los votyacos<sup>207</sup>: entre ellos, el candidato, obsesionado por su dios, debe descender a sitios milagrosos y extraños, acompañado por un viejo y experimentado chamán (el *túno*), que toca una especie de guitarra, para mitigar el terror y miedo del novicio. A la pregunta, ¿qué eran esos sitios extraños terminando en las orillas de un inmenso río?; la contestación se encuentra entre las tradiciones laponas y finlandesas. El chamán lapón<sup>208</sup> llegó en su arrobamiento hasta *Mana-la*, el averno boreal de aquel pueblo y de sus parientes; y el archi-hechicero finlandés, Väinämöinen, en el último canto del Káleva, también se retira en la dirección de “la suprema Madre-Tierra, la ínfima del Cielo”:

“yläisihin maaemihin,  
alaisihin taivosihin”

(Canto L, 505-506)

El hechicero-conductor al averno, el chamán eurasiático, con todo, sólo en la mayoría de las veces, es hombre; puede ser, en casos menos frecuentes, que —sin embargo— están lejos de ser excepcionales, tam-



bién, una mujer<sup>209</sup>. Todo parece comprobar, que *la chamán* no es un fenómeno secundario, dentro del círculo cultural del chamanismo, sino que equivale tanto en rango, como en importancia con *el chamán*. El mundo escita atribuía, en ciertos casos, una transcendencia sobresaliente al elemento femenino<sup>210</sup>; antiguas apariciones de la forma de vida de las Amazonas, orígenes del culto de la mujer, característico para los pueblos este-europeos<sup>211</sup>, indican en la dirección de los escitas, donde en el centro de la religiosidad estaba la figura de una gran divinidad femenina. La existencia de *las* chamanes, a su vez, está comprobada en el siglo XI en Hungría<sup>212</sup>. En Finlandia, la institución de las chamanes parece tener, por lo menos, semejante antigüedad y una sobrevivencia mucho más tenaz, que en Hungría. *Krohn* menciona una auténtica chamán-mujer, la Nákő-Liisa de Orimattila, Finlandia, en el siglo XIX<sup>213</sup>; y aún yo conocía la vieja *Mattjoi Pattonen*, que sabía todavía las fórmulas del hechizo chamanista, ejercido por sus antepasadas. He aquí una de éstas<sup>214</sup>:

*Se levanta mi ser, dentro  
Habla, habla mi espíritu;  
Tenaz estoy, como piedra,  
Mi piel es, como hierro;  
Aunque sea mujer-hombre,  
Con cinturón de mujeres,  
Con el broche de mujeres.*

Toda la región del chamanismo nortasiático conoce la institución de la chamán. *Munkácsy*, por ej., cita un dato sobre una hechicera vogul, del año 1742<sup>215</sup>. En la región del Lozva superior vivía, en el siglo pasado, una pareja de hermanos: un hombre y una mujer; los dos eran chamanes importantes<sup>216</sup>. *Solymossy*<sup>217</sup>, por su parte, transcribe una información de *Changalov*, según la cual, en Siberia, la vieja chamán iniciaba a la novicia, entre rocas, en un abismo profundo. La candidata debía bailar y saltar alrededor de un fuego, semidesnuda, con el cabello suelto, mientras la vieja la chicoteaba, haciéndola gritar de dolor.

Todo el chamanismo —y sea el de los chamanes o el de las mujeres, que se dedicaban a esa vocación— está lleno de elementos y temas del simbolismo del *ave*, que el lector, en parte, ya conocerá. Aquí —para terminar— sean mencionados apenas unos pocos datos para subrayar aún más ese matiz tan característico del fenómeno en cuestión.

El chamán finlandés, cuando duerme, pone la piel de un ave bajo su almohada, para obtener así sueños inspirados<sup>218</sup>.

Según un verso hechicero de ese mismo pueblo<sup>219</sup>, el chamán trae “la

buena señal, señal del dios, de predecir el futuro”, y trae esa señal volando de gran lejanía, desde “detrás del jardín de las estrellas”.

El chamán lapón, el *girdde naide*, es un hechicero volador, que posee el don de poder transformarse en ave<sup>220</sup>.

Al chamán votyaco, le enseña el arte de hechizo el mismo dios, cuyos animales son el *cuervo*, la *corneja* y la *lagartija*<sup>221</sup>; es decir, un conjunto “apolíneo”. Los ostiacos del Irtysh, por su parte, contemplan al cuervo como un vaticinador<sup>222</sup>. En una narración vogul, una muchacha, hallándose en gran peligro, invoca a “los príncipes de ídolos” mientras “su alma de pájaro, su alma de halconcito quiere separarse...”<sup>223</sup>.

Cuando la gran ceremonia chamanista de los siberianos, el pueblo “se reúne en forma de gansos reunidos”<sup>224</sup>. También el dios invocado se presenta en forma de ganso, dirigiendo su palabra a los reunidos, como si fuesen “gansos salvajes”<sup>225</sup>. Lo que piden de él, es la salvación del “alma-pájaro” de uno de los participantes en la ceremonia<sup>226</sup>. Siendo el mismo Miramundo el dios citado, no es insólito, que él, —fuera de su aparición acostumbrada en forma de ganso, cisne, o grulla— se manifestase, ante los suyos, con estas palabras<sup>227</sup>: “yo, el sagrado Príncipe-Oro, de plumas de ala caídas, de cara del águila; el dios sangriento de sangre de los hombres, sangriento de sangre de las mujeres, el dios que traigo el castigo, yo!”

El primer día de la ceremonia de los tártaros del Altay, sacrifican un caballo al gran dios, Bai Ülğön. Luego, el chamán en forma de ganso, persigue al alma huída del caballo sacrificado. Entonces se pone sobre las alas de un ganso hecho de paja, hace mover sus brazos, como que fueran alas e imita el grito del mismo ganso<sup>228</sup> con este versículo<sup>229</sup>:

*Ungai, gak gak, kangai gak;*

*Kangai gak gak, ungai gak.*

Al irse a los cielos, cabalga volando sobre las alas de su mágico ganso salvaje<sup>230</sup>. Su fámulo es la lechuza; y aún los *csángó* (magiares de la Moldavia) sabían, que la “lechuza de muerte” (*Stryx flameo*) era un ave de presagio (*táltosmadár*)<sup>231</sup>.

Según un investigador húngaro<sup>232</sup>, el “palo-centinela” (“*örfa*”) del pastor magiar era un residuo de la “columna del mundo”, de las antiguas ceremonias del chamán, en su *yurta*; y el ramo de paja, clavado en la punta del “*örfa*”, conservará una reminiscencia del ídolo aviforme de antaño. (Piénsese en el ave sentada en la punta de un palo, de los picentinos y de los sabinos.)<sup>233</sup>

El más importante dato, empero, es la información, según la cual los héroes turco-tártaros, volando hacia el país de los “muertos”,

no mueren, sino tan sólo abandonan nuestra esfera, “cambiándose en halcones”<sup>234</sup>.

Este último de nuestros relatos nos conduce nuevamente al mundo mítico del Mediterráneo, en el cual se sabía —como lo hemos visto—, y aún en tiempos relativamente tardíos, que los héroes elegidos de Apolo, después de su desaparición de la Tierra, sobrevivían en el país de los Hiperbóreos, transformados en aves, generalmente, en aves de paso, y, sobre todo, en los preferidos volátiles del gran dios: grullas y cisnes<sup>235</sup>.

Uno de los elegidos de Apolo, Horacio, el “Musarum sacerdos”, nos legaba en la Oda II, 20 de sus “*Carmina*”, la característica visión del vate, el cual, arrebatado por su dios, abandona la esfera de los mortales.

Extrañas, poderosas alas de “*penna biformis*” levantan por los aires al poeta, que aquí se llama vates, inspirado cantante de esferas elevadas y misteriosas. La tierra, con sus ciudades y su gente envidiosa, la abandona para siempre. ¡No, porque iría a morir! El enardecido no muere, ni las olas del Styx le ponen límite.

El vate —volando— se encuentra en el estado de curiosa metamorfosis. Gradualmente se le endurece la piel; de sus hombros y dedos brotan plumas leves, y, al final, el poeta se transfigura en un ave cándida.

El mundo se abre ante el volador, pues superaba, por ese milagro, tanto a Dédalo, como a su malogrado hijo. Las costas del Bósforo, las Sirtes se pierden detrás de él, y el vate, un cisne canoro, llega al país apolíneo, los misteriosos campos hiperbóreos.

Non usitata nec tenui ferar  
Penna biformis per liquidum aethera  
Vates neque in terris morabor  
Longius invidiaeque maior

Urbes relinquam. Non ego, pauperum  
Sanguis parentum, non ego, quem vocas,  
Dilecte Maecenas, obibo  
Nec Stygia cohibebor unda.

Iam iam residunt cruribus asperae  
Pelles et album mutor in alitem  
Superne nascunturque leves  
Per digitos umerosque plumae.

Iam Daedaleo notior Icaro  
Visam gementis litora Bospori  
Syrtesque Gaetulas canorus  
Ales Hyperboreosque campos.

*Nur wer mit Toten vom Mohn  
aß, von dem ihren,  
wird nicht den leisesten Ton  
wieder verlieren.*

*Mag auch die Spiegung im Teich  
oft uns verschwimmen:  
Wisse das Bild.*

*Erst in dem Doppelbereich  
werden die Stimmen  
ewig und mild.*

*R. M. Rilke: Sonette an Orpheus*

En Cime, en la Italia meridional, en las entrañas de la roca, coronada por el templo de Apolo; en el laberinto de cien puertas y cien corredores de una misteriosa cueva, tenía su oráculo una poderosa sacerdotisa; vidente del pasado y del porvenir, sabía de las cosas del Averno: la Sibila. En su forma histórica, esa figura pertenece ya, casi por completo, al Mediterráneo —sobre todo, su paradero, el Laberinto, es un elemento de ese círculo cultural— y también su papel religioso no es sino parte del culto del magno dios del vaticinio, ya cambiado en su totalidad en un fenómeno del cosmo heleno e itálico. No obstante, parece aún, que, en un remoto pasado, ambos habían venido desde las regiones hiperboreales. *Pausanias*<sup>236</sup> por ej., menciona, que la Sibila “profetizaba cantando de pie sobre ‘una’ roca”, no perteneciendo a ella todavía un laberinto; y —según nos parece— contiene tal relato elementos de gran antigüedad.

La complejidad del elemento “cultural”, que se llama ‘Sibila’<sup>237</sup>, no lo podemos analizar en todos sus detalles, en este lugar. Pero eso ni siquiera pertenecería a nuestro tema. La aparición del culto de Sibilas, en puntos neurálgicos del antiguo mundo —Delfos, Cime, Etiopía, Persia, Babilonia, Egipto, etc.— y el gran papel que ellas desempeñaban en la tradición occidental, desde los tiempos de la Roma más primitiva, hasta las magníficas configuraciones que les dió la mano de Miguel Ángel en la bóveda de la Sistina, comprueban lo suficiente la gran importancia de estas “intérpretes de Febo”<sup>238</sup>; seres sobrehumanos, pero mortales, aunque llamados, a veces, ‘*thea Sibylla*’<sup>239</sup>. Su forma de llegar a la esfera divina —apolínea— es el arrobamiento, estado en que la Sibila se llama “también Ártemis y esposa de Apolo, y otras veces hermana y también hija”<sup>240</sup>. *Pausanias* dice, que versos, conteniendo lo dicho, la Sibila “los compuso enloquecida por el dios bajo su dominio”<sup>241</sup>. También *Heráclito*<sup>242</sup> la menciona de tener “boca

enloquecida”, cuando vaticina, y dice, que su palabra suena a través de un millar de años, “porque así la inspira el dios”.

Sus orígenes le indican en la dirección del Norte. Aún Pausanias la puso en contacto con “las profetisas del dios” en Dodona, que primero cantaban el himno ditirámico de Zeus y de Gaya<sup>243</sup>. Y nos recordamos que también las ofrendas de trigo de los Hiperbóreos, llegaron por vez primera, a manos griegas en Dodona; y ese camino siguieron, más tarde, las milagrosas muchachas hiperbóreas: Hipéroque y Laódice, Agra y Opis; ligadas todas, por lazos notables, con la esfera de Ártemis. Y da bien con ese conjunto la suposición, según la cual parece muy probable, que la forma más originaria de aparecer para la Sibila, era la de la vida peregrinante y viandante, que aún recuerda Pausanias<sup>244</sup>. Así vino, un día muy remoto, viandante, poseída por Febo y siguiendo a Ártemis, del Norte al Mediterráneo, a similar de aquellos hombres agitados y extáticos, cuyos sucesores —nunca pudiendo perder por completo los rasgos de su origen chamánico— se han cambiado, en Palestina, país de atmósfera religiosamente atormentada, en grandes vaticinadores de universal importancia: los profetas de Israel. Los trazos conducen, como en el caso del uso del rocín y en el de los “tintinnabula” de la vestimenta del chamán<sup>245</sup> — a *Tracia*<sup>246</sup>, y a través de ese país, hacia el norte más lejano<sup>247</sup>.

La “*longaeva sacerdos*” ya ha vivido, desde hace innumerables años dentro de la secular roca apolínea de Cime, cuando —según la formulación virgiliana del mito— Eneas, el héroe-fundador del país —que luego devendría el antepasado de Roma— se dirigió a su cueva, para pedirle vaticinio en cuanto a su empresa y al porvenir de su gente<sup>248</sup>.

A través del bosque artemisiaco llegan Eneas y los suyos a la altura, donde la casa brillante de oro del gran dios, construida por Dédalo, el viandante volador hacia el polo ártico, quien al regresar, dedicó sus milagrosas alas a Febo y edificó a su nombre el inmenso templo de Cime (Aen. VI, 14-19).

En ese lugar, los siguientes temas de la descripción de casa y relieves están llenos de seculares elementos del Mediterráneo; y, por consiguiente, no entran, por ahora, en el círculo de nuestro interés; sin embargo, el citado pormenor del mitologema tan complejo de Dédalo, nos deberá parecer muy conocido. Es el tema de vate-hechicero, que arrebatado y alado, se dirige volando a las regiones hiperbóreas; llamadas aquí *Arctis*, una denominación en que se esconde la palabra griega, ἡ ἄρκτος = “el oso”, y entonces —como se recordará— la raíz, también del nombre de Ártemis<sup>249</sup>. Es el tema del elegido, que, al volver del

Norte, dedica sus alas y su obra al gran dios hiperbóreo, manifestando así el hecho, de que su viaje lo realizó, en un nexo estrecho y misterioso con Apolo.

Deifobe, la Sibila, sacerdotisa de Apolo y Ártemis, recibe al prócer y sus teucros en el portón del templo dedaleo. Les invita a entrar. El templo se situaba por encima de la cueva laberíntica, el Laberinto de Cime, con sus "cien entradas, cien portones", *unde ruunt totidem voces*, las respuestas de la Sibila (Aen. VI, 43-44).

Luego empieza el arrobamiento de la virgen; la primera señal del acercamiento de la divinidad, la caracteriza Virgilio, con las palabras:

45 "ventum erat ad limen"

es decir, flotando se acerca el dios.

La sacerdotisa reacciona ante el fenómeno por extrema excitación, que también se apodera de los otros y hasta del lector. Ella siente llegado el instante del *fatum*, gritando

46 'deus! ecce deus!'

y ya se le cambia la cara, el color, se le erizan los cabellos, le falta aire; el furor domina su feroz corazón; el dios la tiene, por completo, en su poder: la enardecida parece crecida, mayor que los mortales,

50 "adflata est numine quando  
iam propiore dei."

Eneas, conmovido, queda como mudo. Con todo, a él dirige la palabra la vate:

51 'cessas in vota precesque  
Tros' ait 'Aenea? cessas? neque enim ante dehiscent  
attonitae magna ora domus.'

Y mientras *gelidus Teucris per dura cucurrit ossa tremor*" (54-55), el rey invoca con verbos alados a la divinidad. Y, en verdad, el poder de su presencia crece hasta lo insoportable; la vate, sufriendo de modo terrible, intenta echar fuera de sí al dios, que la tiene presa. En vano; tanto más fuerte deviene él; tanto más hace sufrir la sacerdotisa extasiada.

77 "At Phoebi nondum patiens immanis in antro  
bacchatur vates, magnum si pectore possit  
excussisse deum; tanto magis ille fatigat

80 os rabidum, fera corda domans, fingitque premendo."

En este momento se abren "*sponte sua*" los cien portones del Laberinto, y la vate, en éxtasis, empieza su vaticinio. Es el punto-cumbre de todo el misterio, y, al haber pasado, en seguida cesa el furor y se le tranquiliza "la boca rábida".

- 98 "Talibus ex adyto dictis Cumaea Sibylla  
horrendas canit ambages antroque remugit  
100 obscuris vera involvens: ea frena furenti  
concutit et stimulos sub pectore vertit Apollo.  
ut primum cessit furor et rabida ora quierunt,"

se dirige a ella el prócer con un nuevo pedido: la Sibila era no sólo la sacerdotisa de los gemelos divinos, sino también la centinela de las luces de Hecate; entonces Eneas le ruega que lo conduzca al Averno, para ver a su querido padre, Anquises, que, cuando viviente, tan caro era a su corazón.

Con las célebres, magníficamente hermosas palabras contesta la virgen:

- 126 'facilis descensus Averno:  
noctes atque dies patet atri ianua Ditis;  
sed revocare gradum superasque evadere ad auras,  
hoc opus, hic labor est.'

Sin embargo, le da todas las instrucciones para llegar a tal fin: en el bosque taciturno y oscuro de la Juno infernal, hay una rama áurea; siendo, pues, Eneas el héroe elegido por el *fatum* de poder descender al país de los muertos, la rama, fácilmente, se dejará quitar del árbol por su mano; con todo, si de otra manera resolvieran los *fata*, ni con fuerza y arma la conseguirá.

Palomas, aves de su madre, Venus, muestran, luego, al rey el lugar, donde la rama se hallaba. Eneas, al haber sepultado uno de los suyos, el recién-muerto Miseno, vuelve, en su mano con la rama dorada, *sub tecta Sibyllae*. Entonces *incipiunt descensus*.

Una cueva se abre ante nuestros ojos. A su boca rodean oscuras selvas y un lago negro; el ave, si se atreviera volar a través de ese maldito paisaje, caería muerta. Al llegar ahí, la sacerdotisa dedica ofrendas a las divinidades del Averno: Hecate, Proserpina y Pluto. *Conclusis sacris*, toda la selva empieza a zumbiar, las coronas de los árboles tiemblan en misterioso viento; y se muestra una principiante luz de la alborada. En ese momento, realmente "*demoníaco*", ululando los perros asustados *per umbram*, se presenta la divinidad de las regiones ínfimas. Presa, de nuevo, de no menos fuerte arrobamiento, como que era el primero, la vate pronuncia las grandes palabras:

- 258 'procul, o, procul este profani'  
.... 'totoque absistite luco;  
260 tuque invade viam vaginaque eripe ferrum:  
nunc animis opus, Aenea, nunc pectore firmo'.

Y se dirige a las profundidades de la Tierra; *timidis passibus* le sigue el prócer.

Es el momento, en este canto, en que abandonamos la región racionalmente comprensible de la superficie, para dirigirnos a las entrañas del mundo. El contorno decidido de la descripción virgiliana se descompone; un nimbo, misterioso e indeciso, lleno de entreluces y de tinieblas, circunda, desde ahora, las cosas y las figuras. La transición del mundo real al de los sueños no está caracterizada en la epopeya, sino por una pausa; por el intervalo, en que la conciencia pierde su dominio sobre los contenidos de la psique<sup>250</sup>. La Sibila y el prócer desaparecen ante nuestros ojos, al entrar por la boca de la cueva; sigue una invocación del poeta a los dioses *quibus imperium est animarum*, y ya estamos en el Otro Mundo, en el limbo, al cual pertenece la esfera entre Sueño y Muerte.

- 268 "Ibant obscuri sola sub nocte per umbram  
perque domos Ditis vacuas et inania regna:  
270 quale per incertam lunam sub luce maligna  
est iter in silvis, ubi caelum condidit umbra  
Iuppiter, et rebus nox abstulit atra colorem."

La descripción del "vestibulum" del Averno, representa desde el punto de vista de nuestro tema un menor interés. El mundo clásico de la bien conocida mitología antigua ha poblado ese "vestibulum", ha formado su "facies", de modo, como ya surgió en los fragmentos órficos y encontró su primera gran forma en la Odisea, no siendo, sin embargo, extraño ni ante los lectores modernos del poema de Dante. El único elemento de esa descripción, que —quizás— tenga trascendencia con respecto al presente tema, es el gran árbol anciano, estando en el medio, que extiende para todos los lados sus brazos ingentes, en los cuales los Sueños tienen su sede.

De aquí, de esos lugares, parte la *via Tartarei, quae fert Acherontis ad undas* (295). El amo de sus aguas turbidas y del horrible Cócito, es Carón, la tradicional figura de "navita" por esas aguas, que tiene, aquí, con toda probabilidad, su origen en el mundo imaginativo de los etruscos<sup>251</sup>.

Carón se opone al transferir en su barco el héroe vivo:

- 390 'umbrarum hic locus est, somni noctisque soporae:  
corpora viva nefas Stygia vectare carina'.

Al oír, empero, la palabra de la virgen, según la cual Eneas es el elegido, y al ver la rama dorada, cambia de idea y deja entrar a los dos, al barco.

Entonces se cumple el tránsito. Eneas y su compañera salen del barco, pisando ya el suelo del "*doloroso regno*", donde paisaje "visaque"



se cambian, con cada paso, en más lúgubres, más siniestros, más horripilantes.

El Cérbero, lo engaña la Sibila con una trampa, ingenua como las del cuento popular; pues Eneas da las espaldas rápido *ripam inremeabilis undae* (425). Un doloroso son, la voz lacrimosa de niños muertos, persigue al viandante; sus ojos ven el tribunal de Mino, y el mismo llega, siempre caminando, a las orillas del río Styx. Un “pantano triste” impide aquí las almas de los muertos; y con sus nueve vueltas el terrible río; allende del cual se extienden los *lugentes campi*.

Ahí se encuentra Eneas con la reina Dido, su gran amor trágico, y luego con los duces de Troya, quienes ya

477 “... arva tenebant  
ultima”...

Ya llegamos al punto, en que el camino se divide en dos: el derecho es el *iter Elysium*, que han de seguir el prócer y la virgen; el izquierdo, a su vez, conduce *ad impia Tartara*.

Es una sola “roca siniestra”, que Eneas vé del reino tartareo, allende las olas de llama del Flegetón, que rodea a los bastiones *torquetque sonantia saxa* (551). Es una torre de hierro, que le parece como gigantesco fantasma entre grises nieblas. Un fortísimo portón diamantino impide entrar y salir. Acerca de todo eso y de los, que sufren detrás de esas murallas, la Sibila da una descripción al héroe, quien, conmovido entre tantos milagros, insólitos para un mortal, pára languidecido. Así que al fin es la vate, que lo urge:

629 ‘sed iam age, carpe viam...’

Y “*per opaca*” salen a un espacio, de donde ya bien se ven los portones de otro reino, muy distinto del del Tártaro. Por la descripción impresionante acerca de los horrores de ese último, lo hermoso y amable del segundo reino recibe aún más acentuación; el contrario deviene más grande; y el simpático e inesperado cambio llega a ser, para el lector, aun más sorprendente y bienvenido.

Los horrores del camino, lo difícil del descenso y de la entrada, desaparecen. Lugares alegres, sedes de los felices, cubiertas de bosques “bienaventurados”, se ofrecen a la vista de los que entran. La atmósfera ahí parece más profunda y una luz rubescente da la impresión de sempiterno albor. Ese paisaje es un mundo autónomo: es un intra-mundo: ya no pertenece a la esfera humana, y todavía, no a la divina; en su cielo brillan el sol “suyo” y las estrellas “suyas”, para simbolizar el estado privilegiado de los que habitan en esos campos.

A primera vista, la alegría es la dominante de todo lo que se halla

dentro de las fronteras de Eliseo, habiendo sido vencidas ya las dificultades, los peligros y horrores del camino, que conducían hasta este país. Una parte de los habitantes ejerce juegos varoniles, luchando en la arena amarilla; otra se dedica a la danza y la canción.

Y en el centro de estos últimos, se halla sentado Orfeo, el Threicius, con su lira, vestido de sacerdote; indicando bien, por su presencia, el origen de una parte de los temas y elementos, que los viandantes encontrarán en el país de Eliseo.

De la misma manera, es indicador en cuanto al origen del País virgiliano de los muertos felices —dejando, por ahora, los elementos platónicos del mismo, completamente, al margen de nuestro interés— la presencia de los *sacerdotes casti*, que fueron, durante su vida terrena, vates sublimes y *Phoebe digna locuti* (661-662). Ellos, juntos con las almas de los grandes artistas y notables formadores del destino humano, llevan en la cabeza la cándida vela del vates:

665 “omnibus his nivea cinguntur tempora vitta”.

Entre éstos, la Sibila reconoce a Museo, y entonces dirige a él su palabra, preguntando por la región, donde vivía Anquises:

670 “illius ergo  
venimus et magnos Erebi transnavimus amnis”.

Y aquí, en la respuesta de Museo, quien “recibió del Bóreas el don de poder volar” (Paus. I. 22,6), empieza a dominar toda la descripción virgiliana, un curioso carácter *de flotar y de volar*, que luego también el propio poeta pronunciará claramente. Nos encontramos *aëris in campis*.

“Aquí nadie posee cierta casa —dice Museo—; habitamos en el imperio de la entreluz”, el brillo indeciso, ya casi nebuloso . . .

673 ‘nulli certa domus; lucis habitamus opacis,  
riparumque toros et prata recentia rivis

675 incolimus’.

Y les conduce a la cumbre de una colina, de donde se ven todos los campos resplandecientes:

677 “camposque nitentis  
desuper ostentat . . .”

Anquises entonces estaba en un vallecito, cerrado por todos lados, mirando las almas, ahí reunidas, las almas *superum ad lumen ituras* (680), de las cuales, en la tierra, deberá devenir su propia prole.

Después de la conmovedora escena del encuentro entre el padre muerto y el hijo viviente, Eneas ve asombrado en un valle al lado, un *nemus seclusum*, donde sonaban las ramas y el majestuoso río de Lete rodeaba el paisaje con sus olas.

706 “hunc circum innumerae gentes populique volabant”

dice el poeta y se le ocurre, para caracterizarlos, la metáfora de la *abeja*:

707 “ac, velut in pratis ubi apes aestate serena  
floribus insidunt variis et candida circum  
lilia funduntur, strepit omnis murmure campus.”

Tanto el volar, característica del ave, como el flotar y zumbar de las abejas, pertenece, orgánicamente, al carácter de ese paisaje. El tema del ave, y sobre todo, el del ave de paso, ya no carece de ningún comprobante; y también el de la abeja tiene, por su parte, un papel en el mítico complejo del paisaje hiperbóreo. “Un segundo templo dicen los de Delfos —así nos informa Pausanias— que estuvo hecho por las *abejas*, de cera y plumas, y fué enviado por Apolo a los hiperbóreos”<sup>252</sup>, que —según otra ya citada tradición— volaban y flotaban en forma de aves...

Según la explicación dada por el mismo Anquises, “la gente y el pueblo volantes”, no son sino las almas, ya listas para *volver*, recorrido el fabuloso plazo de un millar de años, a la superficie de la Tierra, a nuestro mundo, pues. Por eso, vienen volando en grandes olas, para beber, flotando sobre ellas, el olvido de las aguas del misterioso río de Lete.

Al dar al hijo tales explicaciones el genitor difunto, lo lleva, junto con la Sibila, en el medio de esa *turba sonans*, para ver desde la cima de una colina, las caras de los que habían de venir volando frente a ellos.

751 “Dixerat Anchises natumque unaque Sibyllam  
conventus trahit in medios turbamque sonantem,  
et tumulum capit unde omnis longo ordine posset  
adversos legere et venientem discere vultus”.

Analizando, desde el punto de vista de nuestro tema, el poema virgiliano, se debe tener siempre presente, que estamos —otra vez y en un mucho mayor grado que en el caso de la información herodótica— en una época relativamente tardía.

“Nacqui *sub Iulio*, ancor che fosse tardi,  
E vissi a Roma sotto il buon Augusto”

dice el mismo Virgilio a Dante en el Primer Canto de la Divina Comedia. Y el poeta de la gloria del Imperio romano se distingue aún más, en su consistencia humana y cultural, del poeta de las epopeyas homéricas, que estas mismas epopeyas, de la suya. En este poema, como sabemos, Virgilio habría de crear el epos romano, y el tema mítico —o semimítico— lo puso, más de una vez, ante aconte-

cimientos, cuyo contenido secular ya no era para un poeta de la refinada y compleja época del “*buon Augusto*”, tan natural verdad, como lo era para Homero, o para los otros poetas de los tiempos arcaicos el hilo mitológico-heroico, del que tejieron la tela de la trama de sus cantares. Le sucedió, pues, lo que el tardío investigador de problemas intrínsecos de la literatura, muy a menudo, puede verificar: el poeta, hijo de una nueva cultura racional, aprisionado por sus cuadros lógicos y por su criticismo civilizado; además: obsesionado por una “tendencia” filosófica, religiosa o nacional —que el antiguo “*rápsodo*”, por supuesto, aún no conocía— *antropomorfiza*, para decirlo así, el tema mitológico, que le viene entre las manos.

Ahora bien; siendo entonces el poeta apenas un versificador vulgar, destruirá el mitologema; tratándose, empero, de un genio verdaderamente grande y esencial, de un auténtico poeta pues, como en el caso de Virgilio; lo mítico, entre sus manos, despierta a una nueva vida orgánica y hermosa, transformándose su esencia arcaica de índole mítica, en una nueva, de índole poética. Así habría de nacer, en las entrañas de la imaginación virgiliana, el magnífico poema sobre el “*descensus*”, que acabamos de analizar. Al mismo tiempo, dicha “*antropomorfización*” también tiene sus límites; y los tiene, sobre todo, en la psiqué del poeta, quien, en consecuencia de su específico modo de ser, debe conservar, también en una época de carácter racionalista, rasgos del arcaico modo del pensar, modo éste, que nosotros hemos llamado “*mitológico*”.

Aun en nuestra cultura se ve, varias veces, como influye una imagen arcaica sobre el poeta; como lo tiene preso; como y cuantas veces irá triunfando en el poeta lo irracional sobre lo racional; como lo irracional, el secular contenido de las profundidades rompe lo racional de la superficie, y se revela, a veces hasta contra la voluntad racional del propio poeta.

Del mismo modo, también la composición virgiliana acerca del País de los muertos, era un poema antropomorfizado por completo, y los temas de la misma servían a una finalidad filosófica y nacional, que el poeta logró demostrar de una manera realmente magnífica y de duradero valor. Al mismo tiempo, sin embargo, la secular imagen de un país del “*Otro Mundo*”, en que el muerto había de cambiarse en un ser alado, en ave, conservaba, en su imaginación, el antiguo vigor, influyendo, constantemente, sobre la formación del poema, casi durante todo el Canto Sexto de la *Enéida*.

Ya ante la escena con Carón, surge una muy impresionante metáfora

del ave de paso; tan impresionante que ni el mismo Dante la podía resistir y la puso entonces, a su propio modo, en su Comedia.

Las almas de los muertos —dice Virgilio— estaban en grupo tan denso como la hoja del otoño, cuando cae; o como las aves, que, al dejar su patria, se hallan en grupos confusos por las costas, huyendo al inclemente frío, buscando nuevas tierras...

309 "quam multa in silvis autumni frigore primo  
310 lapsa cadunt folia, aut ad terram gurgite ab alto  
quam multae glomerantur aves, ubi frigidus annus  
trans pontum fugat et terris immittit apricis"\*.

Vemos que el tema de tal metáfora vuelve en el paisaje eliseo cada vez creciendo en su ímpetu. Parece que la antigua imagen acerca del País de los muertos, que no era sino un País de las aves, tenía presa la imaginación del poeta, tanto como la secular estructura del mismo paisaje, del que —como verificamos— no podía huir durante toda su descripción, aunque —como es natural— su elevada y compleja composición resultase muy superior a las ingenuas narraciones, cuyo análisis hemos intentado dar en el curso de este estudio.

Hacia el fin del Canto Sexto hay un paso, que nos parece descubrir por completo la imagen arcaica, que tuvo en su poder la imaginación de Virgilio durante el proceso de creación del mismo.

Anquises, al terminar sus profecías acerca del porvenir romano, va a pasear con su hijo, para mostrarle todo el milagroso país de los muertos elegidos. Pero ese paseo no se realiza en el suelo, sino sucede en el aire, por encima de lo terráqueo, en lo alto, de donde los dos ven todo con una sola mirada —como el ave.

886 "sic tota passim regione vagantur  
aëris in campis latis atque omnia lustrant."

Y entonces —termina la visión. El héroe y la vate abandonan el país del Otro Mundo, por la puerta ebúrnea de los Sueños, que les indica Anquises, y vuelven a la superficie de nuestra tierra, viendo, de nuevo, paisajes conocidos y queridos, así como el ave de paso, cuando regresa a su verdadera patria, conducida por la casta hermana de Febo.

\* Y Dante:

"Come d'autunno si levan le foglie  
L'una appresso dell'altra, infin che il ramo  
Vede alla terra tutte le sue spoglie,  
Similmente il mal seme d'Adamo:  
Gittansi di quel lito ad una ad una,  
Per cenni, come augel per suo richiamo".  
Inf. III, 112-117.

El resultado más sorprendente de la moderna investigación mitológica fué sin duda alguna, el descubrimiento, según el cual, los personajes míticos no representaban un sólo aspecto —como el pensar abstracto del hombre moderno los imaginaría—, sino aparecen en ellos confundidos en su riqueza, elementos complejos y, a veces, contradictorios, cambiándolos pues, en verdaderas personas, en el sentido que damos a ese término tratándose de seres vivientes.

También entre las divinidades griegas se ha llegado, últimamente, a semejantes resultados. Al lado de la compleja personalidad de Zeus, llamaba la atención, sobre todo el carácter evidentemente contradictorio de Apolo, dios de la salud y del curar, de la luz y del canto; pero también dios de las epidemias y de la venganza aniquiladora, de lo oscuro y del arco con el cual mata desde lejos<sup>1</sup>.

Dicho carácter complejo de Apolo no se manifestaba exclusivamente en los comienzos protohistóricos de esa divinidad, sino parece haberse conservado hasta el ocaso de la religión antigua. Así lo atestigua, por lo menos, San Juan Evangelista, quien, como es conocido, identificó, en el Apocalipsis (IX. 10 - 11), “el ángel del abismo”, con Apollyon, denominados ambos en latín *Exterminans*, esto es, el *Exterminador*<sup>2</sup>.

En este pasaje y en otros semejantes, ya estaba dado para el incipiente pensar cristiano, el camino de una identificación de Apolo con un ángel; y fluye de la poderosa personalidad del dios griego el hecho de que ese ángel no podía ser sino el más grande de todos: San Miguel.

Si algún día se escribe la historia y —quizás— la psicología de los ángeles, se comprobará, que la tradición popular de los primeros siglos después de J. C. no se equivocó en esa su parcial identificación. En realidad, el magnífico vengador del propio Dios, el gran vencedor de los poderes de las Tinieblas, el inasequible príncipe de los Ejércitos celestes, es decir, San Miguel, era para toda la herencia de los cristianos, que les llegaba desde las remotas regiones de la imaginación hebrea, la única figura, que podía resistir una comparación con el gran hijo de Zeus.

A. H. Krappe, quien en un interesante estudio se ocupó también del contacto entre el Arcángel y el dios griego, llama la atención sobre

varias tradiciones, en que San Miguel aparece desempeñando el papel de un ángel de las epidemias, y ante todo, el del amo de la “Muerte Negra”, la peste bubónica<sup>3</sup>.

El lector sólo debe pensar en el primer canto de la *Ilíada*, para que comprenda la significación entera de dicha tradición, desde el punto de vista de nuestro tema. Pues *Krappe* concluye:

“On ne saurait donc mettre en doute qu’au Moyen Âge Saint Michel a pris sur lui . . . les fonctions d’un dieu qui envoie et qui fait cesser la peste”<sup>4</sup>.

Es el mismo autor quien subraya la notable similitud existente entre la leyenda del famoso santuario del Arcángel, en el Monte Gargano (Italia), y la tradición de la creación del santuario de Apolo Esminteo, en Crinis (Asia Menor). En esa caverna del Monte Gargano, dedicada a San Miguel, se encontraba un oráculo inscrito con el nombre de Calcas, “servidor de Apolo”. De otras tradiciones complementarias, sabemos que fué el mismo Calcas, un sacerdote de Apolo, quien había venido de Asia Menor a Italia, para crear ahí, precisamente, ese santuario, que en tiempos cristianos, llegó a ser, sin dificultad alguna, el santuario de nuestro Arcángel. Y termina el citado autor: “Il y a donc lieu de conclure qu’en Italie méridionale l’Archange avait un prédecesseur païen, le grand dieu de la peste connue de tous les lecteurs de l’Iliade, Apollon Sminthée ou Apollon Soranus”<sup>5</sup>.

Al haber llegado hasta este punto, se preguntará acerca de una posibilidad de encontrar dicho sentido mortal o mortífero del Arcángel entre las tradiciones populares fuera de Italia, tierra tan saturada de la gran herencia antigua.

Una contestación positiva nos parece muy fácil, ya que generalmente conocida es la expresión, por la cual algunos pueblos europeos denominan al ataúd, “el rocín de San Miguel”. Complementa esa expresión y profundiza su sentido, una de las denominaciones populares de la Vía Láctea en la Edad Media que rezaba así: Vía de San Miguel<sup>6</sup>. Según esa creencia, los caballeros del santo, los ángeles, venían por ese camino para llevar consigo a los muertos; eran, pues, una especie de herederos de los milagrosos ejércitos de antaño con los cuales aún la imaginación pagana hizo poblar esa misteriosa vía estelar de las noches.

Para ilustrar lo dicho, podemos citar uno de los más discutidos ejemplos de esa tradición, que se ha conservado entre los magiares. El príncipe milagroso, Chaba, hijo menor de Atila —así reza esta tradición— al haberse deshecho el imperio de su padre, se retiró con quince mil de sus soldados a “Grecia” y luego “a sus parientes en *Escitia*” . . .

Según una variante de la narración, su pueblo esperaba el regreso de Chaba, y éste, una vez, realmente cumplió su promesa de volver, apareciendo en la “Vía del Ejército” (*Hadak útja*: nombre mítico en el antiguo húngaro, de la *Galaxia*) con sus soldados muertos, para defender el resto de su pueblo contra la invasión de los bárbaros<sup>7</sup>.

Ahora bien, dando un paso más en la dirección de mitologías más primitivas aún, —como es la de los vogules, en las regiones septentrionales de Siberia—, se llegará a la esfera de los mitos teriomórficos, o sea a la esfera donde se encontrará la primitiva formulación del mismo contenido mítico.

La Vía Láctea —como hemos visto— era el camino que conducía del País de los muertos (“Escitia” en la tradición citada). Aquí, en el mito vogul es aquel sendero, por el cual las aves de paso llegan a morti-ma y vuelven de ella, otra vez conducidas, en ese viaje, por la diosa Kaltes, o por el hermano de ésta, el gran “Miramundo”, figura central de la mitología vogul. Pero esas “aves” no son, sino las almas de los muertos; y el morti-ma no es sino el País de los Muertos, como lo hemos intentado demostrar en el estudio antecedente.

La propia figura del príncipe Chaba, por su parte, nos condujo ahí al conocido tipo mítico del llamado “Héros revenant”, cuyos representantes pueblan, en abundancia, también las mitologías de los pueblos del este europeo.

Nos parecerá haber llegado demasiado lejos de nuestro punto de partida, pero tal parecer es sólo aparente. En realidad, es propiamente la figura del “Héros revenant”, la que nos acerca, nuevamente, a la alta cultura del Mediterráneo.

Se leerá, entonces, en Pausanias:

“... los galos... se dirigieron... a robar Delfos y las riquezas del dios... Cuando vinieron a las manos, comenzaron a caer rayos sobre los galos y a desgajarse las rocas del Parnaso, y atacaron a los bárbaros terribles soldados, de los cuales dicen que unos eran los hiperbóreos Hipéroco y Amádoco y el otro Pirro, el hijo de Aquiles. Y desde entonces celebran los de Delfos la fiesta de la alianza de Pirro, pues antes le temían y su tumba era infame” (I 4,4).

Sin duda, estamos ante el mismo tipo de mito, como en el caso de la narración sobre Chaba. Contra una invasión bárbara aparecen aquí héroes muertos, entre escenas horribles del cosmos, mandados por el propio dios, a quien pertenecía Delfos<sup>8</sup>.

Este dato, según el cual fué el mismo Apolo, quien había mandado a Hipéroco, Amádoco y Pirro, está expresado, por una sola palabra del texto citado. Es el vocablo: “hiperbóreos”. Los hiperbóreos eran



la gente elegida del magno dios. En forma de *aves* “vivían” ellos en su país situado allende de toda lontananza todavía accesible. Por allá, se retiraba también Apolo, siguiendo un secreto ritmo, y desde esas regiones apareció siempre de nuevo, por el camino, que conducía desde Tempe, ante las puertas de su patria sagrada, en Delfos.

#### IV APOLO · EL PROBLEMA DE SUS AMORES

*... Verkehrtheit, sagst du? Und ihr? Was wollt ihr mit unseren Brüsten, die euch tränkten, unserem Schoß, der euch gebär? Wollt ihr nicht nur zurück zu ihnen, nicht wieder Brustkinder sein? Ist es nicht die Mutter, die ihr unerlaubterweise im Weibe liebt? Verkehrtheit! Die Liebe ist verkehrt durch und durch, sie kann gar nicht anders sein als verkehrt.* Thomas Mann

El historiador, al analizar una cultura o un fenómeno de una cultura —sea éste un proceso, un objeto o una personalidad—, en nuestros días apenas se interesará o al menos no en primer término, por el carácter exteriormente revelado de ellos, o sea: su *fenotipo*. Antes querrá saber, ¿qué significan esos fenómenos de la superficie con respecto a las raíces, y, en general, las profundidades —el *genotipo*— de las formaciones históricas en cuestión? Querrá saber, ¿cuáles son las normas esenciales escondidas o expresadas por el fenotipo o qué han sido las estaciones, por las cuales conducía un camino misterioso desde aquellas profundas normas precisamente a esos fenómenos de la superficie? Pero el método que ha de seguir, pronto le obligará a centralizar su atención en una esfera muy especial del conocimiento histórico. Notará gradualmente más y más, que amenazan su investigación ciertas resistencias, resistencias que el material analizado como por sí mismo le opone. Difícil le sería no considerarlas manifestaciones de un carácter actuando interiormente en su objeto, o sea: su *genotipo*. Por supuesto, desde ya le exigirán justamente estas manifestaciones, antes que nada, la parte cabal de su interés.

Semejantes resistencias del material —y aunque sean ellas a veces apenas algo más que característicos momentos callados en la tradición, presentes justamente en los pasajes significantes o puntos neurálgicos de la misma— se originan, en la mayoría de los casos, en una bien conocida actitud de la cultura humana entera. Ésta parece a menudo estar dispuesta a poner —casi como si actuara movida por una cierta piedad— lo derivado y lo suavizado en el lugar de lo primordial y lo primitivo, puesto que estos últimos suelen estar cargados aún de todo el a veces indecible horror de los orígenes.

El hombre moderno, sin embargo, a pesar de los peligros que pueden esperarle en tal camino, se dedica afanosamente a la búsqueda de los horrores de los comienzos; su principal ambición y ansia son, como bien lo sabemos, levantar justamente el velo que sobre el misterio puso una mano quizás benévola, para llegar a ser consciente del espanto primigenio y tenerlo de nuevo por vivencia.

Si nos preguntamos, en lo sucesivo, por la interior problemática de

los amores de Apolo, ha de surgir, con interna necesidad, la pregunta: ¿Qué ha sido Apolo para los griegos? Con la más natural y más inmediata respuesta —un dios—, se dice poco y demasiado a la vez, puesto que la *infinita* amplitud del concepto “dios” apenas permite una *definición*. Así la contestación “no nos dirá nada o —también eso es posible— nos hablará de lo absolutamente más problemático” —dice Carlos Kerényi<sup>1</sup> tocando el mismo problema de la realidad viviente de un dios, como nosotros; y continúa:— “Por nuestra pregunta se suponía tan sólo, que al nombre del dios le correspondió, *realmente*, un ente, una realidad, en todo caso, una realidad psíquica, y, posiblemente, al mismo tiempo, también una que se extendió más allá de lo psíquico. De ese modo, sin embargo, la pregunta no se cambia en una ahistórica; pero tampoco se reduce, por supuesto, a una cuestión exclusivamente histórica. Tenemos que darnos cuenta del hecho histórico de que su dios para los griegos no ha sido ni un mero nada, como lo es para el hombre de hoy, ni una vacía fuerza sin viviente forma; sino, por lo contrario, un muy decidido ente o ser, poseyendo, al menos desde Homero, una personalidad bien marcada. Como persona, no obstante, ningún dios actuaba por la arbitrariedad de un mero principio de poder, sino, y mucho antes, se mostraba determinado por un propio sentido (*Sinn*). Como historiadores, es menester representarnos a ese dios en su sólida y altamente personal totalidad. Pasará, con todo, el plantear histórico del problema a sus límites, si luego, en el reino de las realidades no sometidas a la historia (o sea, supertemporales) intentáramos reencontrar la realidad que llevaba el nombre heleno de ese dios; puesto que tanto temporal como espacialmente, son condicionadas las epifanías de las divinidades. Pero ningún dios queda expresado *sin resto* por su color, pelo, vestimenta y otros atributos más. Y lo que buscamos, es precisamente ese *resto*. Para que se lo encuentre, no basta la mera consideración de los resultados esenciales de la labor historiográfica (ésta, por supuesto, necesaria) sino también se necesitará una comprensión científica para lo que se llama, en el verdadero sentido del término, mitología.”

## I

El carácter frustrado y, a veces, hasta trágico de los amores de Apolo llamó ya la atención de los antiguos, sin poder dar, sin embargo, al en sí, sin duda, extraño fenómeno, explicación alguna. El tardío Luciano<sup>2</sup> en sus farsas se divierte de manera algo frívola con los mitos correspondientes, mientras que el sublime vate Virgilio, da una muy

impresionante descripción de la lucha extática de la Sibila, sacerdotisa de Apolo, contra el mismo dios (Aen. VI. 77).

Remota tradición contaba, que Apolo ofrecía su amor a la entonces aún joven Sibila, y con su amor, la inmortalidad; pero la Sibila lo rechazó, y antes quería sufrir la muerte que pertenecerle<sup>3</sup>.

Sin embargo, los antiguos omitieron darnos la clave de esos ejemplos. “La resistencia de la naturaleza femenina ante la potencia del espíritu —dice C. Kerényi en su hermoso ensayo *El espíritu*<sup>4</sup>, analizando la actitud de la Sibila virgiliana—. . . está de acuerdo con las muchas narraciones acerca de los infelices amores de Apolo”; y termina: “un problema psicológico en sí.”

El problema, realmente, parece, antes que nada, psicológico. Este dios, grande, poderoso y majestuoso, aparece ante nosotros, en todas las descripciones, en forma de un joven bello y varonil. Con respecto a su papel divino y a su manifestación antropomórfica, su frustración en el amor no tiene sentido. El problema ha de estar en lo más profundo: en una esfera del ser de ese dios, de la cual las contradicciones de su actitud se originaban. Ya el mero hecho de que su actitud contenga contradicciones, señala en la dirección de profundidades psicológicas, cosas vedadas, de que no se habla.

Desde ya ha de parecernos bastante natural, que en un ser tan complejo y contradictorio, como Apolo<sup>5</sup>, el amor, si lo hay, tenga notas de disharmonía, las de un acento trágico: en esa esfera las mujeres, quizás, llegarían a enloquecerse, pero difícilmente serían felices.

Y tampoco han sido felices en ella los jóvenes.

El matiz trágico domina por igual los amores de Apolo hacia efebos, como hacia doncellas. He aquí, ante todo, el famoso y trágico caso de Jacinto<sup>6</sup>, que aparece en el mito como un “alter-ego” del propio dios; también a él pertenece estrechamente la figura de una hermana, como al dios la de su gemela, Ártemis. Apolo quiso mucho a Jacinto, sin embargo, lo mató con su disco en el juego y —como se añade— por casualidad.

Pero ¿qué clase de profeta es “ese gran vaticinador —se pregunta Luciano<sup>7</sup>— si no podía prever que asesinaría con su disco a su propio favorito. . .?” Tanto más amarga es esta pregunta, que Luciano la pone en la boca de Juno dirigiéndose a Latona, y ella no sabe contestar, aunque el escarnio de su gran rival tiene que haberla herido muy dolorosamente.

Como Apolo a Jacinto, por casualidad, Cipariso dió muerte a un favorito suyo, su propio ciervo manso. El bello joven era también un alter ego del dios. Desconsolado por la pérdida de su amado

ciervo, vino ante Apolo, que lo transformó en ciprés, el árbol fúnebre, para que hasta el fin de los días pudiera llevar luto por su querido animal<sup>8</sup>.

Fuera como fuese, en ambos casos desaparece de la vida el objeto de amor del dios; y él mismo es el que lo hace desaparecer.

El espectador tardío, que conoce muy bien el gran papel ambivalente que desempeña en vida y artes el tema del alter ego<sup>9</sup>, sin dificultad descifrará los mitos de los amores hacia efebos, respecto a la personalidad del dios, de la manera siguiente:

Los amores de esa clase, en Apolo, son, en último análisis, amor a sí mismo. No en vano subrayan nuestras narraciones la similitud existente entre Apolo y sus favoritos. Y es —por detrás de las pequeñas vidas de éstos— la gran imagen de su “semejante”, el terrible rostro del “más poderoso de los dioses”, que les persigue, les torna el hado, y les manda, al final, a la muerte o a una transformación que equivale al morir.

La tanto psicológica, como poéticamente bien conocida figura del fantasma “Doppelgänger”, inspiró a Musset, poeta romántico, la siguiente visión:

*Partout ou j'ai voulu dormir,  
Partout ou j'ai voulu mourir,  
Partout ou j'ai touché la terre,  
Sur ma route est venu s'asseoir  
Un malheureux vêtu de noir,  
Qui me ressemblait comme un frère.*

Y si —como la literatura nos enseña— ese fantasma puede llegar a eliminar de la vida al infeliz que al verlo encuentre en su rostro las facciones de su propia cara, ¡cuánto más peligroso es ser un *alter ego* de Apolo!

Podemos dar un paso más y decir que los escalofrantes ejemplos de alter ego en la literatura son solamente pálidos descendientes de casos de tiempos anteriores, en que algunos mortales llegaron a tener la peligrosa suerte de ser similares a una u otra de las mismas divinidades. “De soportar a un igual capaces no son los inmortales” —dice otro poeta del romanticismo, Miguel de Vörösmarty.

Y es, realmente, ése el ambiente, en que el problema del alter ego con todo ímpetu se presenta. Un inmortal no es una quimera, ni un fantasma, como lo eran el alter ego del Señor Golyatkin, de Dostoiévski, o el Horla, de Maupassant. Por consiguiente, un caso, como el de los favoritos de Apolo, nos ofrece el reverso de la medalla. En

segundo término nos interesará solamente, cómo perecieron o fueron eliminados los favoritos por la imagen similar que rellenó lo vacío de sus destinos, que prestó magnitud a sus pequeños días; pero en primer plano se yerguerá la cuestión: ¿Por qué los eliminó Apolo? El inmortal ¿por qué no fué capaz de soportar a un igual?

Los amores del dios para con sus alter ego son amores trágicos; más, son crueles, guiados por terrible azar o por caprichos más terribles aún. ¡Qué oscura fuerza ambivalente había movido la mano de Apolo, de que salió el disco para matar a Jacinto! Y ¡de qué manera ambigua, contradictoria, sabía y no sabía, preveía, y desconocía, al mismo tiempo, el dios vidente, présago del porvenir lo que estuvo *por venir*, la muerte del pobre Jacinto!

Y ¡qué oscura ambigüedad, difícil de interpretar, aunque conocida también de nuestras propias vidas, lanzó el dardo de la mano de Cipariso, con el cual éste —imitando el ejemplo de su dios, que lo había elegido y cuyas facciones llevaba en su propio rostro— había matado al ciervo manso, como aquél a Jacinto! Y ¡cómo fue entre desolación y esperanza a éste, para que le ayudara y volviera a la vida el querido animal! Apolo, sin embargo, hizo corto proceso con él. Al imitador de sus facciones, en este caso de Cipariso, aún lo soportaba; al imitador de sus hechos ya no estaba dispuesto a soportar. Si Cipariso estaba de luto por su ciervo, ¡siguiera estándolo! Y lo cambió en el árbol fúnebre, o sea, en otras palabras: le quitó la apariencia antropomórfica que lo había hecho un alter ego de Apolo; y con ella la posibilidad de imitarlo en sus hechos de doble faz, que un Apolo podía permitirse, pero un Cipariso, nunca.

Pero para el mismo Apolo, la desaparición de sus favoritos también significa que él mismo se privaba de sus amores. No sólo trágica y cruel es esa sensibilidad; lo que también contiene, es *la renuncia misma*.

Éste es el resultado que nos da el análisis de sus amores hacia efebos; ¿qué nos enseñará el análisis del tema *Apolo y las mujeres*?

## II

En el Norte griego, en Tesalia, vió Apolo a Koronis<sup>10</sup>, “la corneja”, una muchacha joven y fuerte, bañándose en el lago Boibé, y se enamoró de ella. Según parece, secretas historias contaban acerca de un amor anterior de Koronis la Fuerte, con un arcaico Hermes fálico, a quien representaban en tiempos remotos por sólo un falo. El padre de esa “fuerte” era un hijo de Ares, Flegías, “el rojo como la llama”,

un incendiario, que quemó el templo de Apolo. Su hermano fue Ixión. El nombre de la madre de Koronis no está mencionado ni una sola vez<sup>11</sup>.

Ella pertenecía a Apolo y estaba grávida, cuando vino a Tesalia —según una variante desde Arcadia— Ischys, “el fuerte”, hijo de Elato, el centauro. Por él, la muchacha del lago Boibé abandonó a Apolo y fue mujer de ese “fuerte”. La corneja —según otros textos, el cuervo— dio parte del caso al dios. El dolor de Apolo fue terrible. Cambió el color del mensajero, la corneja, en negro, que antes era blanca; pero quien se vengó de Koronis, no fue él, sino su hermana, Ártemis. La diosa del arco va al Norte, y sus flechas matan a las mujeres, y entre ellas, también a Koronis. Ya estaba el cadáver de la infiel en la hoguera, cuando Apolo aparece y salva del cuerpo muerto a su hijo vivo Asclepio, dios, más tarde, del curar.

Kyrene<sup>12</sup>, otro amor de Apolo, era una pastora de los montes del Pelión, virgen casta y fuerte, cazadora bulliciosa, como Ártemis. Luchaba con un león, sin arma alguna, cuando el dios la vio por primera vez. Parece que Ártemis la favorecía, pues le regaló dos grandes sabuesos. Khirón, el centauro, aconsejó a Apolo que hiciera madre de un hijo suyo a esa doncella, y profetizó que de ese amor nacería Aristaios, “el mejor dios”. Apolo llevó entonces a Kyrene a la lejana Libia, y allí, en secreto y en forma de lobo, celebró nupcias con ella. . .

Si la presencia de elementos artemisiacos llama nuestra atención en la historia de Kyrene, todavía más nos interesará el gran papel de los mismos en el conocidísimo relato del amor frustrado del dios con Dafne<sup>13</sup>, virgen esquiva y salvaje, parecida a Ártemis. La ninfa fue del árbol del laurel: el árbol del laurel, ella misma. Su historia tiene un episodio, que no es sino una curiosa paráfrasis de la narración del trágico destino de Acteón. No solamente Apolo, sino también Leucipo, “el rocín blanco”, se había enamorado de Dafne. Para poder seguirla, se disfrazó de mujer, vio a Dafne bañarse desnuda junto con sus amigas; pero en seguida fue descubierto por ellas y tuvo que morir como Acteón. Dafne era hija de un dios río y de la Tierra Madre; al ser perseguida por Apolo, se amparó en su madre y ella la cambió en el árbol cuyo culto le pertenecía y cuyo nombre llevaba en el suyo: el laurel. Desde entonces el dios coronó sus sienes con ramas de laurel: un singular *memento* de múltiple razón.

Y es éste el punto —la historia de Dafne—, en que el enigma de los amores de Apolo empieza a explicarse.

La tradición nos guía paso a paso.

Mujeres se disfrazan de plantas y danzando aparecen ante la *Artemis Karyatis*. Hombres se disfrazan y con movimientos femeninos vienen bailando ante la *Artemis Kordaka*. Bailarines de ambos sexos, con falo y máscara, danzan ante la *Artemis Korythalia*, que es el nombre de un árbol bisexual: el laurel, la planta de Dafne. Y también conocemos el nombre de esta ninfa como el de Ártemis: *Artemis Daphnaia*<sup>14</sup>.

Una perspectiva inesperada se abre: Dafne, la virgen casta perseguida por Apolo y cambiada en un árbol de laurel para escapar a la unión con el dios, es la misma Ártemis, la hermana. En el fondo de los amores enigmáticos de Apolo está el horror al incesto. La primigenia unidad de gemelos quiere reestablecerse en el mito narrado, como se reestablece en el mito bailado: en las danzas andróginas ante la *Artemis Daphnaia*, la diosa-laurel, quien, *en este momento*, como la misma planta que representa, reúne en sí ambos sexos.

También en el mito narrado es posible tal reunión. Kyrene, la cazadora artemisíaca, llega a celebrar nupcias con Apolo, aunque *en secreto*. Koronis, la Fuerte, fue su amante también; pero con el hijo de Apolo en su entraña quiso huir del contacto con el dios y se unió a otro, a Ischys, el fuerte. Y es ése el momento en que surgió Ártemis y se vengó. Eliminó a su alter ego, Koronis, del mismo modo que Apolo, quien —como hemos visto— también eliminó a sus alter ego: Jacinto y Cipariso.

Pero los contenidos vedados de la tradición empiezan a revelarse de manera más clara solamente en el mito de Dafne. Dafne, que hizo parecer a Leucipo, como Ártemis a Acteón; que se amparó en su madre, que la cambió en el árbol que también es Ártemis en sus formas de *Artemis Korythalia* o *Artemis Daphnaia*, —esa Dafne es la misma Ártemis.

Y aquí podríamos detenernos, si no surgieran dudas en cuanto a esa conclusión: ¿Era acaso considerado en el mundo griego el amor entre hermanos como un *auténtico* incesto, llevando por consecuencia el trágico desmoronamiento, la catástrofe de las personas que se hallaban envueltas en él? De ninguna manera. Zeus y Hera son hermanos, y el problema de un incesto entre hermanos, en la problemática de ese matrimonio, ni se plantea. Y lo que no se da en mitología, tampoco aparece en historia. El matrimonio entre medios hermanos lo toleraron los griegos. También se dió el paso en dirección de enlaces entre hermanos carnales bien que solamente en el helenismo. Teócrito vió en tales uniones un *hierós gamós*, justificado por el ejemplo de las supremas deidades<sup>14a</sup>. Cleopatra, la Tolemaida, descendiente de muchas uniones entre hermanos, una de las más espléndidas figuras de toda



la antigüedad, final punto-cumbre en el proceso genealógico de un gran linaje, es —por decirlo así— éxito y gloria de toda consanguinidad.

Y “acordémonos en este lugar —dice Sigmund Freud— del hecho de que el patricidio y el incesto con la madre son los dos grandes crímenes del hombre, los únicos, que también en las sociedades arcaicas se perseguían y se aborrecían como tales”<sup>15</sup>.

Y en esta perspectiva de las cosas en las culturas arcaicas, tenemos que preguntarnos: ¿Es el incesto de Ártemis y Apolo la última posible explicación del problema en los amores del dios o podemos llegar a capas más hondas aún? Claro está, con todo, que la clave del enigma está en Ártemis. Por consiguiente, en lo sucesivo, nos ocuparemos de ella.

### III

Es un fenómeno conocidísimo en la mitología griega que nombres de deidades aparezcan como adjetivos, epítetos de otra deidad y viceversa; lo que, en otras palabras, significa que el límite entre esas individualidades de dioses o diosas estaba menos decidido en los tiempos remotos. En la época antecedente a la en que la clásica mitología griega se formó, varias personalidades divinas se hallaban todavía en un grado menos desarrollado de su individuación. De esta manera vienen a ser inteligibles expresiones como *Artemis Hekaté* o *Artemis Phereia*, e. o. m.<sup>16</sup>. Es de suponer que a divinidades ligadas de esa manera entre sí se las consideraba, en ciertas oportunidades o en ciertos lugares de culto, como idénticas. Por ej., se sabe que la Phereia —una especie de Persefone y Magna Madre de la tesálica ciudad Pherai— era Deméter en Beocia<sup>17</sup>. Del mismo modo fue identificada Rea con la *Magna Mater* en Asia Menor, la Magna Madre, a quien también le llamaban la Gran Ártemis<sup>17a</sup>. Ártemis, en su calidad de *φωσφόρος* (lucifer), era venerada en forma de una diosa cabalgando en un león u otro animal, con antorchas en ambas manos. Lo mismo sabemos de la *Phereia Artemis*<sup>18</sup>. En ese caso son tan afines las dos que es muy difícil trazar entre ellas un límite claro de división.

La hija de la Phereia también aparece Hekaté<sup>19</sup>. Madre e hija en este caso no solamente se muestran muy afines, sino que se consideran realmente idénticas: se funden en una sola entidad divina, de la misma manera que Ártemis, en ciertas de sus revelaciones, no solamente es similar a su madre, sino que se identifica directamente con Leto, repi-

tiendo, a su vez, la conocida unidad existente entre otra pareja de hija y madre: Koré (Persefone) y Deméter<sup>20</sup>.

La posibilidad de esa remota unión e identidad nos explicará el sentido de aquellas expresiones, en que Ártemis figura como hermana de Leto, su madre, o madre de Apolo, su hermano.

Ahora bien, se nos reveló la interna problemática de Ártemis: ella es ella misma, pero ella es también su madre. Para tener, sin embargo, una contraprueba, tomamos un segundo sendero aún. Nos conducirá al mismo resultado.

En varios casos sabemos, que la denominación conocida y utilizada de una figura mítica en la tradición, no es su auténtico nombre. Hay figuras en absoluto anónimas en la remota edad —como por ej. la Phereia<sup>21</sup>—, y hay otras, cuyo nombre verdadero, aunque se conocía, no fue pronunciado. Luego, tenemos un grupo entre las figuras femeninas, en la mitología, en que —por razones en gran parte olvidadas— el nombre de la madre se ignora o no se dice.

Desde nuestro punto de vista merece especial atención el caso de Koronis, “la muchacha corneja”. De la tradición sabemos, que no era ese su verdadero nombre; pero en este caso, casi por excepción, lo conocemos: Aiglé, que significa brillante<sup>22</sup>. Recordemos: Koronis-Aiglé, que Apolo vio por primera vez, cuando se bañaba en el lago Boibé o Boibeis. El nombre Boibé no es sino la forma dialectal de *Phoibé*, cuyo significado es el mismo, la brillante, como Aiglé<sup>23</sup>. Conocemos una deidad materna con este nombre: Phoibé, la madre de Leto, vocablo que significa brillante, pura, pero también temerosa e intangible<sup>24</sup>. Esta Phoibé, sin embargo, se identifica en la tradición con su hija Leto —de cuyo nacimiento de manera bastante llamativa, apenas algo sabemos<sup>25</sup>—, como Deméter con Koré, la Phereia con Hekaté, o Ártemis con la misma Leto. Y no deja de ser notable que esa Phoibé, “la resplandeciente”, sea, en uno de sus aspectos, la propia luna, como la representa también, en otro de sus aspectos, la hija de Leto, Ártemis, y por consiguiente, Leto también. Ésta, “la vestida de trajes oscuros”, ya Hesíodo la identificaba con la Noche, correspondiendo a la revelación de luz en el mismo ser el contenido de tinieblas, como mejor lo demuestra el ejemplo de Apolo, expresado en él por los polos del cisne cándido y el lobo tenebroso.

La característica ambivalencia representada por luz y oscuridad nos hace aparecer la familia de Leto como una estrecha y orgánica unidad. Apolo no la abandona nunca. Hasta en la *Iliada*, al haberse terminado hace ya tiempo la interna historia del dios, él es quien salva a Eneas de la batalla; Leto y su hija lo cuidan y curan. (V. 447 y sig.).

En vista de tal unidad, merece más consideración aún la presencia de los elementos en cuya búsqueda andamos.

El segundo sendero de nuestras pesquisas nos ha llevado al mismo resultado. Las mujeres de la familia de Apolo se funden, al final, en una figura: la de la madre. Pero, en una más amplia perspectiva de las cosas, esa madre llega a identificarse con otras, y al final, con la Madre primitiva del mundo, los dioses y los hombres.

Leto, la madre, al dar a luz a su hija Ártemis en la isla de Ortigia, en el parto, la ayudaron los Kuretes<sup>26</sup>. Los Kuretes, enigmáticos semi-dioses, los “muchachos” (de *Kouros* = *muchacho*, joven), a veces —con toda probabilidad, originariamente— son sólo falos desnudos surgiendo de la tierra. Ayudaron también a otra madre, Rea, cuando ésta, en medio de sus dolores al nacer Zeus, exprimía la tierra con sus dos manos, haciendo surgir de ella sus pequeños ayudantes. El mitologema se repite en el caso de Leto, los límites decididos se esfuman entre las dos madres divinas, y Leto —madre de dos grandes dioses— se transforma, por lo menos durante el parto, en una repetición de Rea, madre de muchos dioses, y entre ellos, del más grande, Zeus.

Esa Rea fue venerada en Asia Menor como la *Magna Mater*, la Gran Ártemis, como ya se dijo. En ella, de nuevo, aparecen, dominan a veces elementos de carácter andrógino, cuya presencia pudimos observar en los cultos de la Ártemis clásica, y de cuyos residuos nos podemos dar cuenta por la forma femenina de toro de la Phereia<sup>27</sup>, o por el epíteto βοῶπις de otra gran diosa clásica, Hera, la reina del Olimpo.

En último análisis, empero, esa *Magna Mater*, que a la vez es Rea y Leto y Ártemis, no es sino la general madre telúrica y divina misma: Gea. Gea, la madre de Rea, es idéntica a ella en último término de la misma manera esencial, como lo son Deméter, Hera o Ártemis<sup>28</sup>. Así Esquilo nos enseña en el *Prometeo Encadenado*:

209                    *Mi madre, Gea, que también se llama Temis,*  
                         *un solo ser en muchos nombres.*

Y Ártemis —de cuya identidad con los amores de Apolo: Dafne, Kyrene y Koronis, ya hemos hablado—, en ese conjunto de cosas, no es sino un nombre de ese “un solo ser”, una de las formas de aparición de la Madre primitiva, el origen cósmico y personal, a la vez.

Al ser así, sin embargo, en los amores de Apolo tenemos que ver los

vedados y fragmentados, pero aún así bastante clarilocuentes testimonios de un incesto de muchísimo mayor peso, en su carácter y significación, que el de un simple amor entre hermanos. Y ante ese incesto —como lo comprueba el conocidísimo ejemplo de Edipo rey— reaccionaba el mundo griego de una manera mortalmente seria. Le parecía que por tal incesto quedaba, de un modo irreparable y fatal, violada y corrompida una de las leyes más profundas del orden cósmico.

#### IV

En Delfos, en los comienzos, tuvo su oráculo la misma Gea, la Tierra —Madre primitiva—, según nos informa la pitonisa en los versos introductorios de las *Euménidas* de Esquilo—; de ella lo recibió Temis, luego, como tercera, otra Titánida, Febe (vs. 1-8). Apolo es solamente el cuarto: Febe le regaló el sagrado lugar, el arte vaticinador le fue dado por Zeus:

18

*... présago cuarto sobre el trono  
del padre Zeus es el profeta Loxias.*

Con la entrada de Apolo se cierra un ciclo. En tres generaciones femeninas se prepara, aumentando cada vez más, el gran papel de Delfos, que se cumple en la cuarta, la masculina, la de Apolo. El número cuatro —como siempre— señala la totalidad, la plenitud, la perfección; pero también el fin. En la seguramente muy arcaica tradición suena aún —como en tantas otras de la antigua Grecia— el eco de reminiscencias del mundo matriarcal, matrilinear del Mediterráneo prehelénico. Febo, dice Esquilo, de Febe recibió su nombre. Y Febe ha sido la madre de Leto, y también la misma Leto, y consecuentemente, aun Temis y Gea, “un solo ser en muchos nombres”. El nuevo señor de Delfos se presenta aquí como un auténtico heredero de formas de su linaje materno. En el *Himno Homérico a Apolo Delio* tenemos una descripción de la Leto peregrina, andando de isla en isla, buscando, grávida ya, el lugar de nacimiento para su hijo (vs. 30-50). Así llega a Delos. En el *Himno Homérico a Apolo Pitio*, corresponde a ella su hijo viandante, en busca del sitio que sea apto para el altar de su culto y su papel de présago de hombres (vs. 214-293). En esta versión apenas nada se sabe de un regalo eventual de nacimiento de parte de Febe: Apolo mismo ha de optar por el sitio y ocuparlo luego; y Delfos no es el primer lugar que se toma en consideración para su oráculo.

Al elegir, en fin, a Delfos, le espera allí una inesperada hazaña. Un dragón vivía entre las rocas del santuario, del cual el dios supo que quería impedir hasta su nacimiento. Dió muerte a Pitón y de ahí uno de sus epítetos: *Apolo Pitio*<sup>29</sup>.

El himno a Apolo Delio, a su vez, sabe más y cosas de mayor importancia (vs. 300-354). El dragón ha sido una dragona, un monstruo femenino. Ella está en un contacto extraño con Hera. Ésta, la reina, esposa de Zeus, al enterarse que su esposo había hecho nacer de su propia cabeza, sin que ella participara en este singular parto, a Palas Atenea, convocó a los dioses y se quejó de Zeus “con palabras aladas”. Y decidió vengarse, sin violar, sin embargo, la pureza de su lecho matrimonial. En una poderosa escena, cuyo dramatismo no deja de impresionarnos, la diosa, llamada en este momento por el cantor del Himno y ciertamente no sin razón, la *potnia Héré*, se postra ante los más antiguos dioses, y golpeando la tierra con la palma de la mano, suplica a los Titanes, a Urano, y ante todo, a su gran antepasada Gea, que llegue a dar a luz un hijo más poderoso que Zeus, sin intervención de varón, así como Gea lo había hecho en los comienzos. Y la Tierra, la que da la vida (φῆρ᾽ ἐσβίος), se movía y conmovía: Hera llegó a ser madre de un hijo. Un monstruo, Tifón, nació de sus entrañas, que esta vez no fueron fecundadas por su esposo divino. Hera, avergonzada, se detuvo entre las rocas de Delfos con el malogrado fruto de su venganza y lo escondió allí. Fue ante la *dragona* —centinela de aquel lugar— y le dio —κακῶ κακόν— su hijo monstruoso. La *dragona* lo aceptó.

En el cuarto día después de su llegada a Delfos<sup>30</sup>, Apolo (vs. 354-369) —aprovechando la ausencia de Tifón, una especie de hijo y marido, a la vez, de la dragona— mató a ésta “con una fuerte flecha” de su arco. En el *Himno* (vs. 388-480) sigue a esa hazaña casi inmediatamente la epifanía de Apolo ante los navegantes cretenses, que el dios eligió para ser sus sacerdotes en Delfos. Pero otras tradiciones conservan aquí todavía un tema de importancia cabal, del cual el *Himno* no hace mención.

Según Eurípides y Plutarco<sup>31</sup>, Apolo, después de haber matado al monstruo, tuvo que irse a Tesalia y servir allí durante un “año grande”, el *Ennaeteris*, a Admeto, el “indomable”, un señor de las profundidades ctónicas, cuyos caballos y toros pacían entre Pherai y el lago Boibé (Phoibé = Febe). Allí, en la antigua tierra de la diosa antecesora, Gea, debió purificarse Apolo; o sea, expiar el hecho cometido. Sólo después de haber cumplido este castigo llegó a ser el *Phoibos*, “el Puro”; pudo adornarse con ese nombre de su linaje materno, Leto

y Febe. Sólo entonces pudo ponerse en contacto, en Tesalia, lugar de su castigo, con un arcaico culto de Gea, la Tierra-Madre<sup>32</sup>. Sólo entonces se reveló definitivamente: éste es el sentido de su primera epifanía, después de haber aparecido en forma de un delfín, y el de su nuevo epíteto: *Apollon Delphinios*.

Todo esto adquiere significado para nuestro tema al enterarnos que la dragona se llamaba *Delphyné*<sup>33</sup>. Así ella no solamente fue una centinela de Delfos, sino de cierto modo también el mismo lugar, que Apolo conquistó por el precio de su purificación. Los nombres *Delphyné* y *Delphoi* se complementan por el singular “pez” de los mares, que no es un pez sino un mamífero; animal éste, el cual —como vimos— desde la caída de *Delphyné* y la ocupación de Delfos por el dios, también pertenece a Apolo.

*Δελφύς* es el útero, la matriz. El útero y la mar llegan a ser identificados en las mitologías tanto como, a su vez, el niño y el pez. Así se entiende, cómo el delfín podía ser el animal del útero para los griegos. Y el nombre del lugar, *Delphoi* —así se expresa C. Kerényi— “significa lo mismo que el del delfín”. Éste es el ‘útero’ entre los animales; *Delphoi* el ‘útero’ entre los paisajes<sup>34</sup>.

He aquí el momento en que la tradición empieza a aclararse. *Delphyné*, la dragona, que entre las rocas matriarcales de Delfos —“un mundo materno” las llama Kerényi— representa la maternidad ctónica, es, del mismo modo que el delfín y *Delphoi*, el “útero” mismo, las entrañas primigenias e intangibles de la madre. A ella pertenecieron esas maternas rocas. Las heredó Apolo, el hijo, quien, al conquistarlas, violó el más vedado de todos los *tabú*. Por eso tuvo que purificarse al servicio de un “Indomable” durante ocho años, para expiar las esferas ofendidas del antiguo mundo de la madre.

## V

La mitología griega —y hasta en los tiempos clásicos— trasluce los restos y fragmentos de un arcaico estado de aspectos teriomórficos. El delfín —vimos— es “el animal del útero” y en el barco de los marinos cretenses aparece Apolo como delfín. El epíteto *Delphinios* conserva la memoria de este su teriomorfismo, y luego, la de su calidad de vencedor de *Delphyné*, el monstruo femenino; o sea: la del delfín y la de la matriz misma; también el nombre de su oráculo tenía ese doble significado<sup>35</sup>.

La forma de delfín es solamente uno de los teriomorfismos de Apolo. El otro es la de lobo<sup>36</sup>, y en ésta de nuevo se manifiestan aspectos de

su linaje materno. El λυκηγενής es el hijo de la loba<sup>37</sup>: Leto posee también su aspecto lobuno<sup>38</sup>. La tercera de ese “triángulo matriarcal”<sup>39</sup>, Ártemis, por su parte, complementa bien lo que ya conocemos de las otras dos. Ella puede aparecer como osa (su nombre indica que hasta su origen residía en este aspecto<sup>40</sup>) y como leona también<sup>41</sup>. Las nupcias de Leto y Zeus las celebró la pareja divina en forma de codornices<sup>42</sup>. Ártemis nació en Ortigia, la Isla de la Codorniz, y conservó para siempre muy estrecho contacto con las aves de paso, como Apolo, cuyo aspecto contrario a la esfera lobuna simboliza su cándida ave: el cisne.

De ese ambiente surge orgánicamente la cazadora Ártemis, *potnia therón*, señora de las fieras. En sus cacerías, una de sus compañeras es Calisto<sup>43</sup>, cazadora como ella, que viste el mismo traje como la diosa. Su nombre es sólo una forma personal del epíteto de *Artemis Kallisté*, “la más bella”. En una versión, el padre de Calisto se llama *Lykaon*, en otra, *Nykteus*; en otra, *Keteus*. El primero la liga decididamente con el lobo; el segundo, con la noche, que es el medio del lobo; el tercero, con lo monstruoso, lo horroroso: características tanto de la noche, como del lobo.

Calisto, la cazadora, es una de las muchas formas de Ártemis, y a través de ella, de Leto también. Su gran amante, como el de aquélla, es Zeus. Pero las nupcias se celebran en este caso en forma de oso; y el oso pertenece a Ártemis. También el hijo de Calisto se llama el Oso, Arkas, de ἄρκτος, rey y padre primitivo de los arcadios. Pero la Arcadia de éstos —el País del Oso— es solamente la repetición racional-histórica de la originaria Arcadia mitológico-protohistórica, como la histórica Licia, *Lykia*, no es sino una repetición del originario país apolíneo del Lobo: *Belcae*<sup>44</sup>, el país hiperbóreo. Ambos nos conducen al Septentrión. Allí el originario País del Oso, el *Arktis*, el Ártida: el país hiperbóreo, de donde venía Apolo anualmente, siguiendo el secreto ritmo de las aves de paso, conducidas por su hermana gemela<sup>45</sup>.

Para completar el ejemplo de Calisto, mencionemos aún, que ella llega a ser, al fin, una de las constelaciones, la Osa Mayor, para estar en un nexo, astronómico esta vez, con el Polo, con la Estrella Polar, que la liga, de nuevo, al *Arktis*, la región polar y la región del oso, al mismo tiempo.

De este modo se descubre el mito de Calisto por una versión de la historia de Leto, pero en su aspecto artemisiaco. De esta Leto-Calisto el padre es el Lobo y su hijo es el Oso: en Arkas, rey del Septentrión, sobrevive una lejana reminiscencia de la perdida forma de oso de Apolo.

Pero el destino celestial de Calisto ha sido, en realidad, un fin trágico. Hay una versión según la cual la esquiva y celosa virgen, Ártemis, mató a su compañera, cuando supo que estaba grávida de Zeus. En otra versión se la transformó en una osa. Entonces habrá ido al cielo. Pero, en ambos casos, su fin es un castigo —bien semejante al fin de aquellos amores de Apolo, que la celosa hermana perseguía con sus flechas mortíferas.

## VI

Kerényi<sup>46</sup> llamó la atención sobre el hecho de que en el “triángulo matriarcal” Leto-Apolo-Ártemis, los gemelos no constituyen una pareja de enamorados, sino una de hermanos, en que la castidad de Ártemis con un acento bien fuerte señala “una forma pura de extrema reservación”. La reservación suele resultar, en el mundo antiguo, de una prohibición: del profundo imperativo de no violar un *tabú*; y en los amores artemisiacos de Apolo realmente hemos encontrado este origen de la actitud de Ártemis. Luego, en la historia de la *dragona* pudimos hallar aún los restos de una más esencial prohibición, violada por Apolo al ocupar éste “el mundo materno” de Delfos. El elemento de expiación, el del castigo —vimos— están presentes de la misma, aunque menos decidida, manera en el servicio y purificación del dios durante un *Ennaeteris* en Tesalia, como en el destino de aquella forma de aparición de Ártemis, que se llamaba Calisto, y que realmente rompió su promesa de castidad en sus nupcias teriomorfas, por supuesto no con Apolo, sino con Zeus. El significado de una aparición de Zeus en este lugar, sin embargo, se aclarará en lo sucesivo.

La forma exterior del “crimen” de Apolo, a que sigue el castigo, es el asesinato de una dragón-mujer. Pero ésta, a su vez, es la personificación del útero y centinela del “mundo materno” de Delfos. Al invadir Apolo allí ese “mundo materno”, pone fin, para siempre, al orden femenino de las cosas: la casta intangibilidad de Delfos dio lugar al actuar progenitor del espíritu varonil del nuevo dios. “Historia” es lo que comienza aquí para el mundo griego, así como, para el pequeño mundo de un matrimonio, “historia” se inicia por y después de las nupcias.

Un doble sentido de las nupcias —en las cuales *algo*, la ahistórica integridad del joven ser para siempre se pierde, para que *algo nuevo*, gérmenes de un nuevo comienzo puedan entrar en desenvolvimiento: a generación le siga generación, y esto es, justamente, en un sentido primitivo de la noción, lo que se llama “historia”—, ese doble sentido,



digo, era claro para los pueblos de la antigüedad, tanto como ante los de la Naturaleza.

El más conocido ejemplo de un mitologema de esa “doble faz” es, por supuesto, el de Persefone<sup>47</sup>; otro pudiera darnos el mito de la cierva perseguida. En este caso, la representación, como nos enseñó una alfombra antiquísima de bárbaros jinetes del Norte eurasiático, ofrece el drama del acto nupcial y el asesinato *al mismo tiempo*<sup>48</sup>...

Del siglo VI, conocemos una singular representación helénica: el pequeño Apolo está sentado en la falda y en el brazo de Leto y, por encima de la cabeza de Ártemis, que se detuvo ante ellos, envía su poderosa flecha a la dragona que, como una ingente y monstruosa boca abierta, espera la flecha en el lado opuesto de la representación<sup>49</sup>.

El significado del atentado de Apolo contra la matriz ya no deja lugar a duda alguna. Al mismo tiempo, sin embargo, se entenderá, que una narración explícita acerca de tan violento contenido tuvo que faltar en toda la información conservada acerca del Apolo clásico.

Sin embargo, como bien sabemos, una cultura como la griega, en que aún está vivo y vigente su mundo mitológico, piensa y habla en y por imágenes y alusiones míticas<sup>50</sup>, y éstas, al ser enunciadas, despiertan en el hombre de la misma cultura que las percibe, las correspondientes asociaciones e imágenes arcaicas.

Es la gran poesía trágica de los griegos, la que nos conduce a ese medio. En la *Orestíada* de Esquilo una última vez aparecen ante nuestros ojos las recordaciones semi-míticas del ya en aquel entonces antiquísimo conflicto entre el orden matriarcal y el orden patriarcal de las cosas, en el mundo griego. El hecho de que en este conflicto sea Orestes —ligado por múltiples lazos a Apolo— quien representa la actitud apolínea, es tan conocido y tan fácilmente reconocible en toda la obra, que nos limitamos a mencionarlo. Al lado de este Orestes apolíneo es más que natural la presencia de su hermana, Electra, con sus características tan decididamente artemisíacas.

Ahora bien; pero si los hermanos, al cumplir con su destino en la obra, representan los gemelos divinos, también los padres han de reflejar —cada uno a su propia manera— los padres divinos; o si no, toda dicha “imitación mítica”<sup>50a</sup> de Apolo por Orestes, y de Ártemis por Electra, no es sino mera apariencia.

Los múltiples lazos que ligan a Agamenón con Zeus, son, a su vez, conocidos por cada lector de la *Ilíada*. De ellos no tenemos que ocuparnos detalladamente en este lugar. Pero el verdadero problema se nos plantea en Clitemnestra, cuya figura oscura se distingue tan violentamente de la de Leto, “dulce como miel”.

En el *Agamenón*, después de la magnífica escena en que Clitemnestra invita a entrar en su casa a Casandra, y ésta queda muda e inmóvil, se desarrolla un coloquio entre el Conductor del Coro y Casandra, que rompe su silencio con estos gritos extáticos:

1071

*¡Oh!, ¡oh!, ¡ay de mí!*  
*¡Apolo! ¡Apolo!*

Luego, se desarrolla en la visión de la vaticinadora todo el horroroso acto del asesinato del esposo, acto que en esos momentos sucede realmente detrás de los bastidores. Pero se aclara pronto que el talento de vaticinación de Casandra ha sido un don de Apolo, enamorado de ella. Casandra, pues, es una de las que engañaron a Apolo: ella aceptó su regalo, pero no se entregó a él. En su caso entonces, se repite el tema de la Sibila rechazando el amor del dios. Al confesarlo Casandra, se enreda cada vez más en sus visiones: surgen remotísimos, horribles fragmentos de la protohistoria de la casa de Agamenón. De repente aparece en las palabras del Conductor del Coro una alusión al oráculo de Delfos, que de nuevo despierta con irresistible ímpetu en el alma de la visionaria la imagen del dios de Delfos. En extremo éxtasis, enloquecida, clama la infeliz:

1256

παπαῖ, οἶον τὸ πῦρ· ἐπέρχεται δέ μοι.  
ὁτοτοῖ, λύκει' Ἀπολλων, οἱ ἐγὼ, ἐγώ.

*¡Dolor, qué llama, oh, me sobreviene!*  
*¡Ay, ay, ay! ¡Apolo lobuno, ay de mí, de mí!*

Traduzco por ‘lobuno’, el epíteto *λύκειος* puesto que para los griegos este vocablo tuvo que evocar forzosamente dos imágenes: la del país de Licia, del cual pensaban era oriundo Apolo, y la del lobo (*λύκος*), animal por excelencia del dios. Opté aquí por *λύκος*, en vista de lo que sigue:

1258

αὕτη δίπους λέαινα συγκοιμωμένη  
λύκῳ, λέοντος εὐγενοῦς ἀπουσίᾳ,  
πτενεῖ με τὴν τάλαιναν.

*Esta leona bípeda que, en ausencia  
del noble león, yace con el lobo, me matará,  
miserable de mí!*

La pareja de leones son —por supuesto— Clitemnestra y Agamenón. Pero ¿quién es el lobo? En conocimiento de la trama de la obra, sólo Egisto, primo del rey y amante de la reina, puede tomarse en consideración. Y no cabe duda: éste y no otro es el primer sentido, *el sentido*

consciente del pasaje. Casandra, como vimos, habla en éxtasis: un segundo sentido semi- o inconsciente en tal estado es más que probable, ante todo, en el caso de un “medium”, como Casandra.

Para ella —todo su ditirambo lo comprueba— Apolo es importante, no Egisto, a quien ni conoce. El fuego en sus entrañas es de Apolo y es la leona que la va a matar, como Ártemis solía matar a aquellas que llevaban en sí el fuego del hermano. El símbolo, la leona, está bien en su lugar. En la *Iliada* es la misma Hera, que dice de Ártemis:

XXI, 483. *Zeus la ordenó que fuera la leona para las mujeres, y le dio poder de matar a aquella que se le antojara matar.*

Clitemnestra, asesina por excelencia, en su aspecto arcaico de leona resulta tener, a lo menos en este punto, también un contacto con el círculo de Ártemis. Allí, en lo más oscuro de Ártemis y en lo más oscuro también de Clitemnestra, se tocan sus círculos.

En ese contacto entre Ártemis y Clitemnestra, que se manifiesta también por vía de reminiscencias teriomórficas, se alude, en *Las Coéforas*, también a Electra. Es el símbolo “lobo”, que las une esta vez:

421 *el alma implacable, igual a un lobo iracundo,  
la tengo de la madre.*

Las dos están en la imaginación del poeta estrechamente ligadas; es más, son dos expresiones de la misma carne y hueso, tanto que la presencia de la una excluye la de la otra: hija y madre, juntas, ni una sola vez aparecen en escena.

Es característico: la encarnación de la madre implacable es Electra antes que el hermano; Orestes vuelve a hesitar hasta el último momento, Electra nunca, Clitemnestra tampoco. No hesita, pero, al haber regresado Orestes, siniestros signos la están rodeando cada vez más, y en este estado tenso y excitado de su alma, surge de las profundidades de su inconsciente el sueño con el dragón. (*Coef.* vs. 523 y ss.) El Coro es quien informa a Orestes, que Clitemnestra soñó haber dado a luz a un dragón (τεκεῖν δράκονι ἔδοξεν). “¿Qué hizo con él?” —pregunta el hijo. “Lo puso en la cuna, como si fuera un niño” —contesta el Coro. “¿Qué le dio de comer?” —continúa Orestes. “Le dio sus pechos”. “¿Los dejó ilesos el monstruoso hijo?” “No” —contesta el Coro— “con la leche salió su sangre también.” “¿El sentido de la visión es un hombre!” —clama entonces el hijo, y se identifica, sin hesitar esta vez, con el dragón que nació como él, del mismo útero, en que él se formó. “La mataré —termina sus palabras —ἐκδρακοντωδεῖς δ’ ἐγὼ—, haciéndome yo el dragón” (vs. 549-550). Y en la grandiosa escena en que Orestes

cumple con lo prometido, Clitemnestra, un instante antes de morir, reconoce la verdadera faz del hijo, quien venga la muerte del padre:

928

*¡Aymé, es el dragón, a quien parí...!*

Todo el impacto de esas imágenes arcaicas, sin embargo, se aclara por los dos versos, que, iniciando la escena en cuestión, pronunció Orestes, al oír la primera reacción de su madre ante el cadáver de Egisto, que él acaba de asesinar.

894

*¿Amaste a este hombre? En la misma tumba, pues,  
habrás de yacer con él: ¡para nunca soltarlo en la muerte!*

Aquí se arroja fuerte luz sobre la verdadera situación. Para vengar la muerte del padre, Electra, *la hija*, no vacila; pero sí lo hace Orestes. Sin embargo, su actitud cambia al descubrir en toda su magnitud la pasión que ligaba su madre a Egisto. Toda la situación psicológica de esta maldita familia se revela en estos versos: si uno quiere, he aquí el “complejo de Edipo” (S. Freud) entre Orestes y su madre.

El hijo, al ausentarse el padre, fue mandado lejos por la madre, a Focis, la ciudad de Daulis, de la cual vuelve ahora como un *Dauliens*, un forastero, y ésta es también la primera palabra que la madre le va a decir: ξένοϛ. Se sabe, con todo, que el ξένοϛ es el lobo también: Altheim coleccionó los datos referentes a ese aspecto del lobo<sup>51</sup>. Daulis habrá sido una “ciudad de lobo”, semejantemente a Lykoreia<sup>52</sup>, la ciudad de lobo sobre Delfos.

El aspecto de lobo en Orestes ayuda a entender el significado inconsciente de las palabras extáticas de Casandra. El lobo es Egisto, por supuesto; pero detrás de ese amor de Clitemnestra con el primo de su marido, está la posibilidad del verdadero incesto: la *posibilidad* de un lazo de amor entre ella y su hijo. Así, en el plano humano de las cosas, en el de Orestes, tan expresadamente conectado con Apolo en Esquilo, a ese resultado corresponde, en el plano divino de las cosas, el incesto de otro “lobo” con otra “leona”, que —como Clitemnestra— también es “loba”: es el de Apolo.

## VII

En la tradición teriomórfica se hallan —como vimos— varias constelaciones genealógicas del mito, en cuya búsqueda andamos. La más conocida de estas constelaciones es, como sigue:

LETO (loba y, también, codorniz)	ZEUS (codorniz)
APOLO (lobo)	ÁRTEMIS (codorniz)

Es la que podríamos llamar la constelación *apolínea* de la tradición. La segunda, con el predominio del oso, es la forma *artemisiaca*.

LYKAON (lobo)	
CALISTO (osa)	ZEUS (oso)
ARKAS (osa)	PAN (Aigipan)

Al final, en la tercera, aparece la madre como leona y también loba; el padre como león, y los hijos de ambos como una pareja de lobos.

CLITEMNESTRA (leona, loba)	AGAMENÓN (león)
ELECTRA (loba)	ORESTES (forastero: lobo)

Complementa el cuadro el tema del dragón, dando, al mismo tiempo, a la compleja realidad de Clitemnestra, los matices que aún le faltan. A través de esos matices del plano humano, sin embargo, se aclaran también las características del plano divino: las de la madre como diosa. El dragón tiene dos formas, que se distinguen significativamente tanto en el *Himno*, como en el sueño de Clitemnestra. La dragona Delphyné es su encarnación femenina y como tal, por supuesto, la matriz misma. A quien esa “matriz” “acepta” —recibe y concibe— es a un dragón-varón, Tifón, que la madre —la matriz (y aquí podemos usar una u otra expresión o viceversa)— concibió sin la intervención de la fuerza progenitora del hombre. Luego, Apolo, al matar a la dragona —o violar la matriz (y también aquí nos es lícito usar una expresión por otra)— llegó a ser *el del útero*: no solamente el *Apollon Delphinios*, sino también el mismo delfín, que al subir de las entrañas del mar al barco cretense, como “un grande y horrendo monstruo”, o sea el dragón mismo, el fruto de la matriz, yacía en el bordo de la nave.

Y ahora, Orestes. No cabe duda alguna que Orestes —mitológicamente hablando— nació dos veces. La primera, de manera natural, engendrado por su padre, apareciendo como un niño humano. La segunda vez, sin embargo, nació sin padre, concebido por la matriz, plasmado por la excitada imaginación de la madre, que se vengaba del varón (el padre) y temía la venganza del varón (el hijo). También Hera quiso tomar venganza al concebir en sus entrañas sin Zeus al horrendo, Tifón.

En el caso del sueño de Clitemnestra pasa igual: el que de la *delphyné* materna nace, es un dragón, el segundo Orestes. Es la madre, que lo reconoce por tal en sus últimos momentos: el que la mata, es este segundo Orestes, el monstruo.

El matricida (y en él, el hijo cargado de la posibilidad de un incesto con la madre) es un Orestes más oscuro, así como —para citar aquí una idea de Kerényi<sup>53</sup>— Tifón, a su vez, es también un Hefesto más oscuro. De la misma manera, existe también un Apolo oscuro, el de esferas de sonoros tonos, un Apolo enemigo y exterminador, presente en el Canto I de la *Iliada* o en la tradición itálica.

Y esos hijos de caracteres oscuros corresponden a los aspectos oscuros de la madre.

Clitemnestra, ante Agamenón, tiene tres argumentos, que —por supuesto— no justifican el asesinato del marido; lo matizan y lo hacen más comprensible, no obstante. Agamenón vuelve y trae consigo una mujer: Casandra. La esposa, que también es reina, no puede responder de otra manera al hecho de la presencia de Casandra, sino con el intento de eliminarla, de uno u otro modo. Luego, ella sabe que Agamenón sacrificó en favor de sus planes y fines políticos y guerreros —planes y fines del hombre, que el interno ser de la madre nunca entendió y jamás entenderá— el primer fruto de sus amores: la hija Ifigenia, la madre renacida en al hija, aun joven y casta. Y, al final, Agamenón *se fue*: abandonó a su mujer, le quitó su lúcido ser varonil, y la entregó, separada y solitaria, a las tenebrosas profundidades de sus esferas arcaicas y terribles.

En el caso de su primer argumento, la actitud de Clitemnestra es —en el plano divino de las cosas— la de la vulnerada Hera: en el segundo, la de la vulnerada Deméter, que perdió, por el rapto ejecutado por el *patruus*, su hija, la casta reencarnación de su propio ser; y en el del tercero, es su actitud, otra vez, la de Hera, la Hera oscura e iracunda: *Khera*<sup>54</sup>, la abandonada, Hera “viuda”.

Dice Kerényi sobre Hera<sup>55</sup>: “Hera lleva en sí la desunión: las tinieblas devoradoras de un ser separado de la luz celestial, la ira titánica, las salvajes ganas de vengarse. Sin embargo, mientras permanezca en el círculo lúcido de Zeus... todo esto no conseguirá triunfar sobre ella. Sus propios intereses vitales la mantienen, auxiliados por el complicadísimo sistema de co-regencia (al lado de Zeus)... lejos de toda clase de rebelión. Luego, separada y exilada de esta unión, surge de ella Medea, la asesina, poseyendo todavía las características de la misma Hera...; ahora se cumple en su destino la desunión originaria, que engendra el asesinato”.

Sea recordado aquí, que Hera —en una narración que en la mitología griega nunca se cuenta en forma detallada— llegó a atacar y a vencer con el auxilio de otros dioses al propio Zeus: lo ataron, y ¿quién sabe cuáles habrían sido las consecuencias, si no hubiera venido Tetis para libertar al “padre de dioses y hombres”. . . ?

Aquí, como también en el *Himno a Apolo*, en Hera, perdida en su ira contra el marido, retirada, luego, a las deidades titánicas para evocar la tierra primigenia, está presente ya la “*aspera Iuno*”, la “*Iuno inferna*” de Virgilio:

VII, 312     *Flectere si nequeo superos, Acheronta movebo!*

La mujer, esposa y madre, hermana e hija, el arcaico “un solo ser en muchos nombres”, y su choque trágico con el nuevo mundo del hijo, el del varón, se manifiestan con único ímpetu en las *Euménidas* de Esquilo, en estas palabras del Coro:

321             *¡Oh, madre que me pariste! ¡Oh, madre*  
                    *Noche!... ¡Oye! El hijo de Leto*  
                    *me roba a mí el derecho, la honra...*

A que Apolo:

658     *La madre del que se llama su hijo,*  
           *progenitora no es, sino la guardiana sólo del germen implantado:*  
           *Él, quien engendra, es el padre!*

A que Palas Atenea:

736             *Yo no nací de madre;*  
                    *...yo amo con toda el alma todo lo varonil;*  
                    *del padre soy: entera pertenezco a él.*

Ahora caen las piedritas en la urna: el destino de Orestes, el futuro del mundo del varón está en juego.

Y clama Orestes:

744             *¡Oh, Febo Apolo! ¿cómo se fallará la causa?*

Pero, al mismo tiempo, el Coro de las Euménides comenta con hondo llanto el cambio sucedido:

745     *¡Oh, negra Noche, madre mía! ¿Ves, oh, ves, lo que está pasando?*

y luego:

776             *¡Oh, dioses nuevos, habéis pisoteado la antigua ley!*

El supremo significado de todo el suceso, está, sin embargo, en las siguientes palabras de Palas, por las cuales Orestes —y con él Apolo, que siempre estaba detrás de él y “nunca lo traicionó”— está definitivamente libre de las acusaciones del oscuro mundo primigenio de la madre:

973

*¡Es Zeus él, que venció!*

## VIII

Por consiguiente, una última palabra sea dedicada a Zeus.

La tradición itálica conoce a Apolo en posición muy cercana y afín a Júpiter. En el Monte Soracte se le veneraba en forma de *Soranus pater* y en Roma, en forma de *Veiovis* ha sido él el Júpiter del Averno<sup>57</sup>. En Grecia, a su vez, llega Zeus a una posición cercana y afín a su hijo. Son éstas las versiones de sus mitos, que han de interesarnos ahora, porque —según parece— son la clave que hará patente lo que todavía se halla latente en la tradición de su hijo.

Rea, la madre<sup>58</sup>, vino en noche oscura a Lyktos, en Creta, para esconder su hijo recién nacido en la cueva de Aigaion. Según otra versión, ese mismo suceso tuvo lugar no en Creta, sino en Arcadia —país de Arkas—, en el Monte Lykaion, el monte de lobo, en cuya comarca los cuerpos no tenían sombra. Un dato más, que confirma nuestra hipótesis, de que la originaria Arcadia fue idéntica al país hiperbóreo de Apolo, en que los muertos elegidos habitan. Semejantes países, en toda tradición, carecían de sombra<sup>59</sup>. Allí, en ese país, Zeus también se llama Lobo, *Zeus Lykaios*, como Leto, como Apolo o como el padre de Calisto.

Ahora bien, en Asia Menor, no lejos del país lobuno, Licia, del que creen es oriundo Apolo, está Cilicia, solamente separada de Licia por la costa de Panfilia. De allí parece haber venido a Grecia una versión de la narración sobre los dragones —Tifón y Delphyné— refiriéndose, sin embargo, esta vez, no a Apolo, sino al joven Zeus.

Tifón, en esta versión<sup>60</sup>, es el hijo menor de Gea. No cabe duda que él está mucho más acertadamente presente aquí, en este ambiente titánico, que en el de los olímpicos en la analizada versión del *Himno a Apolo*. Aquí, en un momento, hasta surge la posibilidad de un reinado de Tifón sobre el mundo. Zeus, el otro candidato, es pues su enemigo natural, y si ya Tifón no pudo impedir que Zeus viera la luz, la lucha de los dos rivales se torna inevitable. La batalla de los dos seres inmortales termina con la derrota de Zeus. Tifón lleva entonces consigo al gravemente herido Zeus, y encerrándolo en una bolsa de piel de oso, lo



pone en su cueva, de nombre *Korykos* o *Korikion antron*, o sea: "la bolsa de piel". En ambos casos se trata de la matriz, como se puede notar a primera vista. Para que no nos quede la menor duda, al lado de Tifón también esta vez aparece la dragona Delphyné, centinela que tiene que guardar esta vez el prisionero de la doble bolsa —como el útero guarda el nonnato.

La narración termina con la aparición de Hermes y Aigipan, que sacan de la cueva a Zeus. Éste, libre y sano de nuevo, persigue a Tifón y lo derrota con el auxilio de las Moiras. Al poner el monte Etna sobre el dragón vencido, puede comenzar el reinado del nuevo monarca universal, Zeus; así como también en Delfos, la victoria de Apolo sobre Pythón y Delphyné hizo posible que el dios tomara posesión de lugar de su oráculo.

Es patente, que al alejarnos más y más de nuestra época histórica, su moral formada y consciente, menos y menos vigencia y validez tendrán nuestras prohibiciones e inhibiciones, en el ambiente de aquellos seres titánicos, que poblaban el mundo de los comienzos.

Lo que es y ha sido desde los principios de la sociedad humana lo más horroroso y entonces lo absolutamente intangible y prohibido, el trato sexual con la propia madre, pierde gran parte de su carácter de incestuoso y de criminal en las narraciones de los primeros tiempos.

Urano ha sido el hijo de Gea, con la cual, luego, engendró todos los vivientes, y al narrar o escuchar la historia de esa pareja, el problema de un incesto ni se plantea.

El rey universal del nuevo orden —*kosmos*—, Zeus, es el último en el suceder mitológico, para quien las inhibiciones, lo intangible del incesto aún no existe.

Por consiguiente, es en su historia, que todavía con absoluta libertad se revelan temas y motivos, que en las narraciones sobre su hijo —representante de una generación más reciente, más cercana a nosotros—, solamente con gran esfuerzo se dejan reconstituir.

Textos órficos conservaron la probablemente más remota información sobre las primeras nupcias del joven Zeus, información que también explica con suficiente claridad el caso de su hijo. La notable diferencia entre uno y otro consiste en lo vedado y callado del hecho, y en la presencia de un castigo y de una purificación después del suceso en el mito del hijo; mientras en el del padre, la espontaneidad de su actitud manifiesta aún el desenfreno instintivo de los comienzos.

Con todo, a pesar de lo dicho, un signo de inhibición ya está presente también en este ambiente primordial, del mismo modo que en la historia de las nupcias de Calisto y Zeus tanto la idea de una prohibición

(promesa de castidad de Calisto) como la de un castigo (trágico fin de Calisto después de las nupcias con Zeus) se presenta ya en toda su magnitud.

Rea, la madre —según cuentan los órficos<sup>61</sup>—, después de haber prohibido a su hijo recién nacido que se casara, fue perseguida por el joven dios. Durante esa “fuga mágica” la madre se transformó en un dragón: una dragona, por supuesto. En forma de un dragón-macho la alcanzó el hijo. Entonces se celebraron las nupcias entre ellos. Rea, anticipando aquí el papel de su hija Deméter, dió a luz una hija de este enlace con su hijo: Persefone. También a ella la poseyó Zeus, el Indomable, desconocedor aún de los límites. Y de ese amor nació Dioniso, el último de los grandes dioses —cuyo magnífico ímpetu una última vez triunfó sobre las limitaciones y la razón, mientras el amor de Apolo y la *Artemis Kyrene*, en el tema del nacimiento de Aristaios, que, a pesar de ser “el mejor dios”, no dejaba huellas en la formación del suceso mitológico-universal, termina en un acorde débil.

Zeus, en su calidad de hijo y esposo de su madre, y de padre y hermano de su otra esposa, o sea en su calidad de padre de Dioniso, se llama el Gran Cazador y el *Zeus Katachthonios*, Zeus el Subterráneo. El oscuro Apolo, a su vez —como lo hemos visto—, dios arquero y hermano de la Cazadora, es, en Italia, en su carácter de *Apollo Veiovis*, el Júpiter del Averno, dios de las esferas subterráneas.

En este punto, se cierra el círculo, y con él nuestro tema.

## IX

Aquí pudiéramos terminar. Pero un profundo sentimiento quedaría herido en nuestro ser y quizás hasta la imagen brillante del grande y puro dios nos abandonaría dejándonos envueltos en nuestras dudas y contradicciones *humanas*.

Recuérdese, pues, que todo lo que fue citado y explicado en este estudio no es, sino la protohistoria de Apolo. Al volver Apolo de Tesalia, por su primera epifanía, llegó a ser, en realidad, lo que desde entonces es: el Puro y Sublime, *Phoibos*. Y éste es precisamente el mensaje de Apolo: *per aspera ad astra*.

La vencida realidad materna le perdonó, no por boca de las Euménidas, perras sanguinarias de la negra Noche materna, sino por la de la noble Leto, “dulce como miel”, regia madre feliz del más poderoso hijo.

El *Himno Homérico a Apolo Delio* (vs. 1-12) nos cuenta con palabras aladas, cómo entró Apolo y atravesó el palacio de su divino padre. Al

12 χαίρει δέ τε πότνια Λητώ  
οὔνεκα τοξόφρον καὶ καρτερόν υἱόν ἔτιπτε.

*Diese Klippe, sage ich zu mir selber, stand schroffer, zackiger, höher in die Wolken, da dieser Gipfel noch als eine meerumfloss'ne Insel in den Wassern dandand, um sie sauste der Geist, der über den Wogen brütete . . .* Goethe

## I

En La Dama del Mar, teatro del noruego Enrique Ibsen, surge una extraña figura, apariencia rara, insólita, en el mundo naturalista del siglo pasado. Ibsen, al haber vencido el romanticismo de sus comienzos, está entrando, precisamente con esta obra suya, en la última y más madura época de su crear artístico<sup>1</sup>. La figura parece todavía más extraña e insólita, porque no tiene nombre: ni su novia de entonces puede denominarlo con un nombre verdadero —ni tampoco el propio poeta. Ibsen lo denomina sólo el “Forastero”, y este “desconocido” desempeña un papel —desde el punto de vista naturalista— apenas comprensible en el drama<sup>2</sup>. Verdad, que fracasa: ha de irse sin su novia de antaño y el mundo visible de la superficie parece haber vencido por completo al mundo de ese ser espectral e inverosímil; pero, por otro lado, no cabe duda alguna, que él es *el drama*, él es el único que nos interesa en esa obra, —más aún: sólo él interesa a los mismos personajes del drama, y su invisible presencia, y luego, su aparición fantástica, causan la profunda confusión que solía causar siempre el inesperado ataque de las profundidades del alma o del mundo contra lo aparentemente tan bien arreglado de la superficie.

En el segundo acto de dicho drama, Élide, la Dama del Mar, confiesa a su marido su primer amor, el contacto enigmático e inquietante con ese misterioso Hombre de los Mares; y el lector moderno ha de confesar, que el fantasma inverosímil del Desconocido, resulta más interesante en la narración de la mujer que de antaño lo amaba, que en la representación del siguiente acto, en que realmente va a aparecer.

Entonces Élide cuenta:

“Estábamos hablando, los dos, casi siempre, del mar.

“De la tempestad y de la calma. Y de las noches oscuras sobre el mar. Y también estábamos hablando, los dos, del mar de los días brillantes, claros por el sol. Pero lo más estábamos hablando de las ballenas y de los delfines y de las focas acostadas, según su costumbre, en la hora del medio día, por ahí, afuera en la cálida arena<sup>3</sup>. Y luego hablábamos de las gaviotas y de las águilas, y de todas las otras aves marítimas, tú sabes. Y figúrate —¿no te parece raro?— habiendo charlado de tales cosas, me parecía que fueran todos, animales y aves del mar, parientes carnales de él . . .”.

Entonces le pregunta el marido:

“¿Y tú?”.

Y Élida contesta:

“Sí, hasta me parecía haber llegado, también yo misma, a tener parentesco con todos ellos”\*.

Esta cita, sacada de este modo del organismo del drama, nos debe parecer aún más extraño, que en la obra, en la cual —como tantas veces en Ibsen— todo está encarnado hacia *lo fantástico*, o mejor dicho: hacia lo espectral.

Ese tema interesaba mucho a Ibsen. Y quizá más en su época madura, que en la de sus románticos comienzos. Peer Gynt, desde este punto de vista, es aún un poema fabuloso y no espectral: Romersholm, Los Espectros, Hedda Gabler, El constructor Solnes y su cantar del cisne: Si nosotros, los muertos volvemos, —en cambio— lo son. Sin embargo, prestando atención a lo citado, se descubrirá pronto, que la figura del

\* “Die Frau vom Meere”, en H. Ibsen: Sämtliche Werke, Berlín 1913. Tomo V. Su enigmático, pero casi orgánico contacto con el Mar está caracterizado en el drama por muchos y significativos pormenores. Élida es “una heroína de naturaleza” (Collin, Henrik Ibsen, p. 513); ya en su niñez fue llamada una “pagana” (ibidem, p. 517); su nombre no es un nombre cristiano, sino el de una nave de la antigüedad noruega (ibidem); ella misma habla sobre la nostalgia (Heimweh), que la tira irresistiblemente hacia el mar; originariamente fue comprometida por el propio Mar; el tiránico nexo, que la liga con el Mar y con su antiguo amor, el Hombre del Mar, ella lo caracteriza por “un espanto, tan escalofriante, como, según me parece, no puede causar sino el Mar”. Su marido, el médico Wangel dice que su mujer pertenecía a “la gente del Mar”. Cuando se le pregunta, cómo ha de comprender sus palabras, su respuesta es la siguiente: “¿Nunca le llamó la atención que esas gentes de fuera, de ahí donde el alto mar, son, de cierto modo, un pueblo para sí mismos? Casi parecen vivir con el mar la propia vida del mar. El movimiento de las olas —y bajar y pleamar también— se hallan en su pensar y sentimientos”. (Compárese la caracterización de lo inquietante causado por el mar y por las fuerzas de la esfera divino-demoníaca de Poseidón, en el ensayo “Poseidón” de Béla Hamvas: en su Láthatatlan történet, Historia invisible, Budapest 1943, p. 55 s.) En el acto IV, al fin, los esposos llegan al siguiente diálogo:

Élida — Esto es el pavor —lo que espanta y atrae a la vez.

Wangel — ¿También atrae?

Élida — Sí, sobre todo atrae, —así me parece.

Wangel — Pues estás aparentada al mar.

Élida — Y también esto es el pavor.

Wangel — Y el pavor, a su vez, es aparentado a ti. Tú también espantas y atraes a la vez...

Y habría podido añadir aún: como la mar.

Desconocido pudiera ser la de un fantasma, —y aún podemos añadir, que indudablemente la es—; pero la caracterización, que nos daban sobre él las arriba citadas palabras de la Dama del Mar, su antigua novia, no son espectrales, en absoluto\*. Lo extraño, lo inquietante

\* Y aquí, en esa ambigüedad de sentido de su figura está, en realidad, el problema del “Forastero”. Élidea, la Dama o la Hija del Mar, estaba ligada con él de manera esencial y existencial, porque él le parecía ser de la misma esencia y existencia, como ella: Ese hombre —dice Élidea— “es como el mar”. (Collin, o. c. p. 517.) Para ella el Hombre del Mar no era sino un descendiente legítimo de los daímones marítimos, del “Wassermann” (Hombre del Agua) de las fábulas, el cual, semejantemente al Rey de la Montaña, seduce a la gente hacia su reino (ibidem, p. 518). Aún en el acto III lo defiende Élidea con estas significativas palabras: “¡No lo capture! El pertenece a fuera, él es del alto mar!”. No cabe duda alguna, que la figura que vive de la manera caracterizada en la imaginación de esa mujer, en compañía y misterioso parentesco con sol y aire, con el agua brillante o agitada, y con sus ballenas, delfines, focas, gaviotas y águilas, poseyera altos valores míticos, y su árbol genealógico, si uno quisiera, podría ser prolongado hasta remotísimas deidades marinas, las que han vivido en el poderoso y siempre variado elemento de los antiguos mares una vida muy semejante a la imagen, que nos daba el pasaje del presente drama, citado en nuestro texto. (Comp. Homero: *Odyss.* pasaje citado en nota No. 3, y luego: P. Philippson: *Untersuchungen über den griechischen Mythos*, Zürich 1944, p. 20.) No obstante la figura del Forastero no corresponde a la imagen, la que Élidea había formado acerca de él, y, en realidad, aquí se plantea el problema de ese personaje. La primera cosa, que sentimos sobre él, es una información, según la cual se había ahogado en el mar, no obstante apareció, al mismo tiempo, de vez en cuando, también ante su novia de antaño. Es un espectro, pues, y no una deidad marina, puesto que es muy poco probable, que un tal “daímon” se ahogaría en su propio elemento. Luego nos enteramos por la boca de la misma Élidea, que, hace diez años, ese hombre, entonces un marinero, había asesinado al capitán de su barco. La muerte, otra vez. En consecuencia de ese hecho, tuvo que desterrarse por los mares, abandonando a su novia en la costa. Fugió entonces, en el mundo intermediario del viaje y del destierro, una esfera prominentemente espectral. (Comp. el VI. estudio en este libro.) Y sus apariciones, desde tal acontecimiento, eran, realmente, las de un fantasma. “Nunca me mira —confiesa Élidea—. Sólo está presente”. Los tétricos elementos se amontonan aún en la descripción. La aparición lleva en su corbata una fíbula, que tiene una gran perla, semejante al ojo de un pez muerto. Mirar esa perla, es un escalofrío para Élidea, porque le recuerda otro ojo: los ojos de su hijito muerto, “que tuvo los ojos del Forastero”. Preparado de este modo, el espectador ya podrá clasificar muy bien la aparición del mismo, en el acto III, la que ni por un instante le causará la sensación de una deidad marina. Entra pues “un extranjero, en traje de viaje, con denso cabello y barba, que son de color rojizo”. Élidea, quien le esperaba con toda su alma y con todo su cuerpo, lo recibe, en el primer momento de su aparición, con un grito de alegría: “¡Oh, mi querido! ¡Llegaste por fin!”, pero en seguida se da cuenta,

de estas frases se origina en otras causas. Aquí no nos habla el confuso mundo de las creencias populares sobre los fantasmas, el que siempre disturba por la simpleza de su contenido, sino algo muy opuesto, que yo calificaría provisoriamente por la sencilla palabra de lo “her-

que se había equivocado, y pregunta con cambiada voz: “¿Quién es usted? ¿Está buscando a alguien?”. Aquí se desarrolla una conversación, por la cual se descubre el verdadero carácter del Forastero. “¿Usted viene para llevarme?” —pregunta Élidea con expresión del más grande horror y pavor. “¡Esto es horripilante!”. “¡No, no, no! ¡No quiero!” “¡Oh, no me toque!”... Así Élidea, mientras el Forastero repite con una tenacidad rara y con una indiferencia antipática: “Dentro de poco será tiempo para mí de que me vuelva a mi barco”, y luego: “Será, entonces, hasta la próxima noche”; “Entonces tienes que seguirme por libre albedrío al otro lado del mar”; “Digo, entonces tienes que estar lista para el viaje”; “Entonces vengo y te llevo conmigo”, y al haber dicho esto, se aleja, dando lentos pasos, en dirección de su barco. Pero ¿de qué especie es ese barco? La nave “vino como un ladrón por la noche... sin llamar la atención de la gente y en pleno silencio”... Después de la primera desaparición del Forastero, Élidea confiesa a su marido, que éste no la recordaba de la figura de su amor de entonces. Pues, no era él: era otro: no el Hombre del Mar, sino un personaje de significado muy distinto. El Hombre del Mar le habló de la infinitad de los Océanos y de los animales, que los pueblan, siendo ellos parientes carnales de él. El Forastero, en cambio, no sabe nada de eso. Lo único que él ofrece a ella, es un “camarote” en su barco, la nave del silencio y la noche. “Lo que ella pueda necesitar en este viaje, todo lo tengo yo a bordo”. Aquí, como fácilmente se reconocerá, se nos presenta la conocida imagen arcaica de la partida final. Comp. los elementos de la conversación en cuestión con el poema “Le voyage” de Charles Baudelaire (Les Fleurs du Mal, CXXVI):

O Mort, vieux capitaine, il est temps! Levons l'ancre!  
Ce pays nous ennuie, ô Mort! Appareillons!  
Si le ciel et la mer sont noirs comme l'encre,  
Nos coeurs que tu connais sont remplis de rayons!

Verse-nous ton poison qu'il nous reconforte!  
Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau,  
Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe?  
Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau!

y los últimos versos del “Retrato” de Antonio Machado (Poesías completas, Madrid 1946):

Y cuando llegue el día del último viaje  
y esté a partir la nave que nunca ha de tornar,  
me encontraréis a bordo ligero de equipaje,  
casi desnudo, como los hijos de la mar.

Al volver a nuestro tema, nos quedan por mencionar tan sólo algunos motivos

moso". Elementos espectrales —en cambio— pueden ser, quizás, interesantes, pero son siempre confusos, inacabados y feos en su ingenuidad. En cambio, no cabe duda alguna, que el citado pasaje de Ibsen es muy bello: una linda e interesante mujer cuenta a su marido, a quien ama, la enigmática y poética pasión de su primera juventud, y en esa narración surge una imagen, de cuya sugestividad nosotros tampoco podemos huir, como el propio marido.

Dos jóvenes enamorados, paseando sobre las costas de Noruega, azotadas por el viento y las olas, hablan del Mar. Del mar y de su vida, de sus tensiones y de su paz. Y de los seres, que pueblan sus costas y sus aguas y su agitado aire: focas, delfines y gaviotas. Y al acordarse la mujer de los tiempos de tales charlas, le parece que veía en el Hombre del Mar, que amaba, un misterioso ser, pariente carnal de los delfines, focas y gaviotas, de los cuales le había narrado. Y hasta ella misma, al escucharlo pudo llegar a considerarse un miembro de ese curioso mundo intermediario, en que los límites entre viviente y viviente —tan rígidos en nuestro pensar— parecían no haber existido jamás.

El investigador, al leer alguna narración de pueblos primitivos, en la cual los límites entre hombre y animal no son rígidos, dando espacioso lugar a todas las especies de transformaciones, juzgará tal fenómeno como natural. Natural no sólo, porque tan a menudo acontece en

y temas para completar el cuadro. Durante la conversación, se oye sonar la campanilla del bordo. Y ahora es el marido, que, por fin, reconoce la verdadera faz del peligro, que está amenazando en estos momentos la existencia de su mujer. "... tu alma, al final, estará arrojada hacia adentro de las tinieblas de noche" —exclama. Y ella: "Sí, sí, —las siento sobre mí—, como negras, silenciosas alas!". Es el instante decisivo; y en este instante Wangel encuentra la palabra salvadora. Es la palabra de la Libertad; la de la Libertad absoluta, la Libertad del Espíritu. Pero esta Libertad del espíritu significa, con otro término, también "Inmortalidad". Y de-repente cambia la situación. El Forastero enmudece. Causa la sensación de no haber comprendido nada de las últimas palabras de los esposos. Sólo cuando la campanilla suena por segunda vez, levanta su voz, y dice con su conocida tenacidad, que por ahora ya nos parece más bien necedad: "¿Lo oyes, Élida? Se toca la campana por última vez. Ven pues". Entonces lo recusa la mujer en nombre de la Libertad del espíritu humano. Y el Forastero contesta, y esto es su despedida: "Lo veo bien. Aquí hay algo más fuerte que mi voluntad". Y Élida, ella misma, quien durante tanto tiempo estuvo entregada a los poderes representados por el Forastero, nos lo denomina y nos explica la real causa de su cambio repentino y definitivo: "Es usted para mí un muerto, quien regresó de los mares y por ahí volverá otra vez. Ya no le temo. Y tampoco no me atrae y seduce más"; lo que —con otras palabras— querrá decir: Tú eres el perecer, la muerte—, pero yo soy la vida.



esas narraciones, sino también, porque entre los primitivos, en su modo de pensar, el límite entre los distintos reinos de los vivientes, realmente, no existe. Pertenecen al “estilo de ser” de ellos las creencias de antepasados animales de la raza humana y las de otros muchos fenómenos de índole afín y similar. La no-existencia del límite entre el ser humano y el ser animal es, cabalmente, carácter de aquel modo de pensar que denominábamos “pensar mítico”.

Estando así las cosas, tanto más nos debe llamar la atención la citada aparición de un fragmento de ese pensar mítico en un drama realista del siglo pasado. Tal tema, en la pluma de Ibsen, no se explica en sí mismo. No porque semejante fenómeno fuese relativamente raro en nuestro moderno mundo racionalista. Más adelante vamos a tener la oportunidad de comprobar que tal afirmación sería sencillamente errónea, y, entonces falsa. La causa reside en una circunstancia de distinto carácter. El surgir del citado tema no pertenece al “estilo de ser” del hombre del siglo pasado, sino que, además, le es opuesto. La tendencia, la voluntad, la finalidad de aquella cultura que ha dado a nosotros un Ibsen, indican en muy distinta dirección. A Ibsen le interesaban los problemas religiosos y sociales de su época, los del convivio del hombre y la mujer, vistos desde afuera, no desde dentro, y los de la conciencia humana, tomados desde el punto de vista de una anticuada religiosidad protestante, que para nosotros a veces parece ingenua e infantil. Lo espectral de sus obras, hay que agradecerlo a su afán de dar un sentido simbólico a sus dramas. Sin embargo, Ibsen era demasiado hijo de su época, —época ésa, que en la mayoría de las veces carecía de la auténtica inspiración para el crear simbólico— pues no lo ha logrado, sino solamente lo alegórico de una peculiar forma espectral\*. El surgir de una imagen de tan caracterís-

\* Como lo prueba, entre otros ejemplos, el famoso tema de los “rocines blancos”, en el drama “Rosmersholm”. Es un típico caso, para demostrar, cómo Ibsen se esforzó para llegar a un sentido simbólico y cómo había permanecido —sin embargo— en una alegoría de carácter espectral. Los “rocines blancos” han de aparecer, cuando uno de los Rosmer iba a morir. ¡Típico tema de fantasma! Para caracterizarlo, citemos unas palabras del primer concepto del acto I: “Toda gente que he conocido, todos, quienes se consideran a sí como libres... todos poseen, sin embargo, una especie de ‘rocines blancos’ y no cesan en creer en ellos. Aunque la libertad completa... consistiría, precisamente, en el librarse de sus propios ‘rocines blancos’” (Collin, o. c., p. 505). Y en el mismo drama, al hablar sobre dichas apariciones, dice Madame Helseth, uno de los personajes: “Me parece, que los muertos son los que se lazan estrechamente y por largo tiempo, con los de Rosmersholm... De otra manera, no aparecería el rocín blanco, según creo...”, y luego: “¿Le parece, realmente, Señorita, que esté uno aquí, quien

tico valor mítico en su obra, como lo muestra la citada, se debe a sorprendentes reminiscencias semiconscientes, cuya presencia la comprueba el plan del propio autor a esta obra suya\*. El contenido de

ha de partir dentro de poco?" En este punto se presenta no sólo el mismo tema del último viaje, que hemos estudiado en *La Dama del Mar*, sino otra vez una imagen arcaica de general vigencia, la que ha encontrado su correspondiente forma también en folklore o literatura de otras naciones. Por un lado, según una tradición italiana, conservada por Villani (comp. J. Burckhardt: *Die Kultur der Renaissance in Italien*. Viena: Phaidon, p. 304), un santo ermitaño vió en la noche de la gran inundación de Florencia por el Arno, en el año de 1333, un tropel de negros y horrendos jinetes armados, los cuales, según su propia palabra, iban a exterminar la ciudad de Florencia. Y el gran humanista Poggio Bracciolini (siglo XV), a su vez, relata lo siguiente: "Cerca de Como, en el crepúsculo, se vió los fantasmas de cuatro mil perros, caminando hacia Germania; luego un rebaño enorme; luego una tropa de gente armada a caballo y a pie; unos sin cabeza, otros con cabezas apenas visibles; al final, un jinete ingente..." etc. (Burckhardt: o. c., p. 303). Y según Bandello "... i morti guastano le creature", (ibidem, p. 371). Por otro lado, en una poesía, "Los rocines de la Muerte", de un poeta moderno, Andrés Ady (1877-1919) se dice:

Holdvilágos, fehér uton,  
Mikor az égi pásztorok  
Kergetik felhő-nyájukat,  
Patkótlanul felénk, felénk

Ügetnek a halállovak.

.....  
S aki előtt megállanak,  
Elsáppad és nyeregbe száll...

("Cuando los pastores de lo alto persiguen a los rebaños de nubes, por blancas sendas de la Luna, los caballos de la Muerte vienen en tropel silencioso hacia nosotros... Y si paran delante de uno, éste empalidece y sube a la montura...". Poesías completas de A. Ady, Budapest: Athenaeum. Más nos interesará aún el hecho de que el tema de "Los Rocines Blancos" —título primitivo del actual "Rosmersholm" (Collin, o. c., p. 505)— se lo puede demostrar, precisamente, en el folklore noruego, entre las antiguas creencias populares referentes a un período de carácter carnavalesco, que se llamaba entre los escandinavos "el tiempo Jul". La "fiesta Jul" —como nos enseña Karl Meuli en su *Schweizer Masken und Maskenbräuche*, Zürich 1943, p. 62-63— comprende numerosos elementos de la antigua "fiesta de visita de los muertos". Los muertos venían, entonces, en denso tropel, siempre a caballo, para llevar consigo los vivientes a su negra casa subterránea. Para terminar, citamos una descripción acerca de la cabalgata de estos duendes equestres en Noruega: "Se vió rocín al lado de rocín, en tan denso grupo, como posible... Su ruido se lo oía desde lejos... Quién los encontró, vió una muchedumbre de cabezas de caballos, pasando con increíble velocidad, de tropel salvaje, por las tinieblas de la noche..." (R. Wolfram: *Julumritte im germanischen Süden und Norden*, citado por Meuli, o. c., p. 63). El tema de "la fiesta de visita de los muertos" conduce, naturalmente, al del "wildes Heer" ("la tropa salvaje"), y a través de éste, a problemas del Carnaval, la máscara y los "periods of licence" en general. (Comp. J. Huizinga: *Homo ludens*, Amsterdam 1939, y L. Frobenius: *Kulturgeschichte Afrikas*, Zürich 1933, p. 19-35.)

\* "El mar posee un poder del ambiente (eine Macht der Stimmungen),

éstas es ajeno a la finalidad propiamente dicha de ese drama; su estilo se opone al estilo general de la obra ibseniana; el mismo tema es un cuerpo ajeno en la cultura del siglo pasado.

## II

Pero, al oír lo dicho, tenemos que preguntarnos: juzgando así sobre el hermoso tema de la citada “conversación marítima” ¿no hemos pronunciado, precisamente, una definición del folklore? El folklore es la cenicienta entre las ciencias, que llevan la soberbia denominación de Las Ciencias del Hombre. El mismo vocablo “folklore”, en sí, es ya el punto de partida de muchas equivocaciones. Como es sabido, es una composición de dos palabras del antiguo inglés. “Folk” es *people*, pueblo; y “lore” *knowledge*, conocimiento, ciencia, que sólo el vocablo alemán “Kunde” explica perfectamente. Por consiguiente, son los alemanes, los únicos que tienen la traducción precisa del Folklore, en la expresión: *Volkskunde*. La traducción es perfecta, pero el sentido queda poco claro. Folklore quiere decir, pues: Conocimiento de pueblos, lo mismo o casi lo mismo que la palabra “Etnología” quiere significar. Sin embargo, Etnología no es Folklore, tampoco como *Völkerkunde* coincide con *Volkskunde*. Etnología es la ciencia comparada y combinativa de los pueblos y de sus culturas respectivas, pareciéndome por lo mismo muy natural que ella ha ido acercándose cada vez más, durante el último medio siglo, a la Historia de la Cultura. En cambio, la Etnografía, como lo enseña la etimología de la propia expresión, es la Descripción de los Pueblos, ciencia coleccionista y normativa, utilísima con respecto a todas nuestras ciencias, pero sin el magnífico riesgo de lanzarse en la espiritualísima hazaña de construir teorías, sacar postreras conclusiones y llegar a una propia filosofía<sup>4</sup>. Folklore —con todo— no es ni Etnología, ni Etnografía, sino una tercera cosa. A él le interesan los elementos vivientes de las culturas, que revelan un carácter arcaico; los que no son productos de la propia época, en que aparecen, sino vienen desde lejos, teniendo su origen en otras, a veces muy remotas épocas; surgiendo, a menudo,

que actúa como una voluntad —dice Ibsen—. El mar puede hipnotizar... El gran secreto es precisamente la dependencia del Hombre de lo que no tiene voluntad... Magnetismo del mar. Nostalgias para el mar. Seres humanos, parientes del mar. Presos por el mar. Dependientes del mar. Han de regresar a él. Una especie de pez representa un estado primigenio en la historia de la evolución. ¿Están todavía presentes rudimentos de eso en el interior del Hombre? ¿En el interior del individuo?” (Comp. Collin, o. c., p. 515.)

involuntariamente en un ambiente “moderno”; oponiéndose al estilo general de una vida, que ya ha sobrepasado aquellas épocas de su historia, que les dió en herencia los elementos en cuestión. Por eso mismo, me parece únicamente correcta la denominación: “*scienza delle Tradizioni*”, que le otorga la investigación italiana<sup>5</sup>. El elemento cultural aún viviente, oriundo de remotas épocas, revélase en un ambiente, que ya no es suyo, chocando su estilo con el del ambiente, en que aparece. Tal elemento es el de lo tradicional en cualquier cultura.

Para comprenderlo bien, hay que empezar nuestro análisis por los temas sencillos y no por los complejos. Indudablemente la forma de aparición más cotidiana de lo tradicional es el idioma, según una admirable expresión de Miguel de Unamuno: “la sangre del espíritu”. Y como la sangre se la tiene por sus antepasados, así es también en el caso del idioma, que no es sino la “propiedad” de una cultura que toca a ella, para expresarnos así, por derecho hereditario.

“Pincha sus palabras y van a sangrar” —dijo Emerson sobre Dante y me parece, que las ideas del gran vasco y del gran norteamericano indican en la dirección de raíces comunes; es decir: en la de una tradición afín. La palabra echa sangre y el idioma es sangre— quiere decir: la lengua humana es algo que brota desde dentro; es la propiedad que el hombre posee en comunidad con sus antepasados, como la sangre de su abolengó. Nada nos define mejor que nuestro idioma —idioma quiere decir: “propiedad”—; o sea: la suma de las tradicionales fórmulas y configuraciones, por las cuales expresamos nuestras ideas. Es una herencia, a veces, pesada. La poseemos hecha y preparada, en inmensa riqueza; ella nos limita, nos abarca, nos define y nos ata. Todos los que hemos luchado con nuevas expresiones, es decir: con el dar forma a contenidos individuales, sabemos bien, qué enorme peso es el de la tradición de una lengua; qué heroica empresa, la de lograr la independencia en nuestro pensar y hablar.

Pero nadie puede crearse un nuevo idioma; hay que contentarse con lo que heredamos; tenemos que conformarnos con la tiranía de esa tradición, la más auténtica, la más potente, la más viviente que hay. Sin embargo, con orgullo nos mostrará cada nación, cada idioma algunas figuras ejemplares que le pertenecen: grandes poetas y oradores han creado nuevas y nunca imaginadas posibilidades de expresarse dentro de las fronteras naturalmente dadas de una lengua. Hay genios, como Dante en Italia, Lutero y Goethe en Alemania, Shakespeare en Inglaterra, Puskin en Rusia, por cuyas obras el idioma nacional resucita, logrando una nueva vida, una *Vita nuova*, como el título de la célebre

novela lírica de Dante de modo tan simbólico nos señala ese cambio de rumbo en la vida del Hombre occidental.

Sin embargo, ni esos grandes innovadores —los auténticos— podían liberarse de la tradición. En el imperio de las artes, cada renovación posee un cierto carácter de lo espontáneo, lo vehemente y lo eruptivo; semeja, pues, más al fenómeno que llamamos resurrección, la que significa el regreso a la vida de algo o de alguien, que ya antaño estuvo vivo y ahora tan sólo vuelve a vivir, aunque de modos distintos y de formas renacidas. Me explico. La palabra, la expresión, la forma convencional del pensar elemental se transformaba en el uso cotidiano en un signo abstracto y ficticio; y pocos notan aún, que ese signo esquemático era antiguamente un símbolo; es decir, una “*coincidencia*” del mundo exterior y del interior en una realidad, que se revelaba en una imagen<sup>6</sup>. Y ahora surge el gran poeta y descubre el originario contenido de la palabra; la saca de lo convencional y la restituye en su simbólico valor. Con otras palabras: llega al manantial, que brota del suelo de la tradición.

El poeta logra, por lo general, por tres caminos, la restitución de la imagen en su idioma. El primero es el de la *posición* de una palabra, o de una expresión. Es el modo más difícil, por ser menos llamativo. Su maestro es Dante. El podía restituir, a veces, todo el tradicional valor y toda la imagen, que residían escondidos en una expresión, por nueva posición y acento de la misma.

“*D’antico amor sentì la gran potenza*”.

Purg. XXX. 39.

En esta frase, es la destrucción de la servil sintaxis, que da toda la belleza al verso<sup>7</sup>, abriendo al mismo tiempo ante los ojos del lector una perspectiva —hacia abajo, hacia las profundidades del pasado y de la pasión.

El segundo camino es el del *epíteto*, el del hermoso o característico adjetivo. En nuestros tiempos, su gran artista es Thomas Mann. Sus doblados, complicadísimos epítetos desempeñan el mismo papel, que desempeñaban antaño en la poesía griega, y en menor grado, en la latina.

“*das blaue Sonnenglück*”,

“la azul dicha solar”<sup>8</sup>, es una perfecta resurrección de la originaria imagen del vocablo “Glück”, “dicha”, porque la suerte es brillante, como el sol, y no cabe duda alguna, que analizando bien la palabra “Glück”, ella no puede ser considerada sino como una expresión de color azul.

Y, al final, el tercer camino es el de la *metáfora*. Es el camino más

fácil para el poeta, porque es el modo más llamativo y comprensible. En la metáfora se situarán dos expresiones, una al lado de la otra, que aparentemente no tienen nada de común, sino el capricho de su creador, que las puso así en contacto eterno, en su verso. Sin embargo, a menudo resulta la más absurda conexión metafórica, desde el punto de vista de la imagen originaria del vocablo o de la expresión, lo único explicativo, con respecto a un orden tradicional de mundo y hombre. Metáforas de las más bellas y las más sorprendentes, nos las ofrece la poesía de Baudelaire, para tomar un solo ejemplo de tantos grandes maestros del arte de la metáfora:

*Mon coeur, comme un oiseau, voltigeait tout joyeux  
Et planait librement à l'entour des cordages;  
Le navire roulait sous un ciel sans nuages,  
Comme un ange enivré du soleil radieux.*

La forma más primigenia del viajar es sin duda, la del vuelo, o sea con otras palabras: la imagen más primitiva acerca del viajero es la del ave; la del ave migratoria, por supuesto. De este modo, como introducción a una poesía, que lleva por título las palabras "*Un voyage a Cythère*", da muy bien la imagen del corazón, cambiado en un ave, flotando y rodando los cordajes del magnífico barco —el barco, con sus velas y con su leve y rápido movimiento sobre las olas, desde luego, tiene algo del ser volátil—; el barco, que bajo un cielo resplandeciente, parece un fabuloso ser alado embriagado de sol.

La imagen, que así ha surgido, es un perfecto mito del hombre viajero, del hombre volador.

El problema, que se planteará ahora, debe ser el siguiente: ¿De dónde surgen tales imágenes en el alma del poeta? ¿De dónde lo sabe?

En la misma pregunta ya casi tenemos la contestación. ¿Se sentirá, ahora, de qué titánica manera estamos ligados a nuestra tradición idiomática? El problema se *plantea* y la imagen *surge*: surge, es decir: se levanta de una profundidad con velocidad e ímpetu hacia la superficie, y luego, se la sabe, se la sabe no sólo por el *saber*, sino también por el *sabor*...

### III

Los poetas hablan a menudo de "inspiración", que es un estado especial del hombre-creador, en el cual aunque se piense conscientemente, las ideas de sí mismas aparecen en el poeta, es decir —como el psicólogo Jung se expresa— *lo es que piensa en nosotros*.

Como se ve, ya tenemos tres expresiones: la primera dice que la ima-

gen surge, o sea: viene desde abajo hacia arriba con gran velocidad; la segunda afirma que “*lo piensa*” en el poeta, aunque el poeta también piense; “*es denkt in ihm*”. La tercera, al fin, es un vocablo, que esconde en sí antiquísima tradición; es la palabra latina para caracterizar el estado de la creación poética: *inspiratio*, quiere decir: ser inspirado es recibir un *espíritu*, un aliento, que penetra en nosotros y que lo somos y no lo somos a la vez.

Dar una denominación a la imagen, que surge de atrás del vocablo, nos parece, después de medio siglo de psicología compleja, tarea bastante fácil. Las teorías de Jung sobre la imagen arcaica, sobre el arquetipo, son demasiado conocidas, así que me considero dispensado de tener que explicarlas, en este lugar. Nos importará más, que esa misma investigación psicológica estableció una capa llamada “universal” del subconsciente, en el alma humana, capa esa, en la cual —según Jung— residen todas las imágenes arcaicas<sup>9</sup>.

Desde este punto de vista, tenemos que decir que en el alma humana existe una región escondida y poco accesible, en la cual, en forma de primigenias reminiscencias, se hallan, en estado vivo y capaz a la acción, imágenes, configuraciones y símbolos, manantiales de toda clase de auténtica tradición.

Fluye de lo dicho, que tradición no es sino recordarse —pero recordarse no del modo del anciano, es decir: de modo retrospectivo, negativo y renunciante, sino, muy por lo contrario, recordarse del modo juvenil, o sea: de modo creativo, positivo y extático.

Empezaremos nuestra explicación, por el concepto de lo extático, en el presente conjunto de los fenómenos.

El amor —y expresándonos así, seguimos hablando en el lenguaje de la psicología— es el encuentro del hombre joven con aquella persona cuya imagen preformada —el famoso *imago* de Jung— vivía en sus entrañas, quizás desde los tiempos de sus antepasados. Amor, pues, —contemplándolo así— es un reconocer; tal reconocer invoca grandes emociones, y la coincidencia de lo encontrado con lo buscado arranca al enamorado *hacia afuera de sí mismo*— y esta insólita expresión que acabamos de pronunciar, significa —con un vocablo griego— propiamente el estado del *éxtasis*.

Lo que así fué dicho en el lenguaje del psicólogo, traduzco ahora al del etnólogo. Cito un paso del libro: “La religione antiqua nelle sue idee fondamentali”, de *Carlos Kerényi*, para acercarme un poco más a mi problema de la tradición:

“La idea en sí —dice Kerényi— es intemporal. Y por donde aparezca, o por donde se la invoque, ella traerá siempre consigo lo inmediato y lo inspira-

dor, que transforman el tiempo en un santiamén de creativo valor. Por consiguiente todo lo que contienen tales momentos —su calor, frescura y originalidad— vencerá la caducidad del tiempo ordinario.

“El etnólogo encuentra, por todas partes, tales tiempos transformados, *altos tiempos* ... que son candentes por su vitalidad, llenos de ideas magnéticas. Se comprobará que ni lo creativo faltaba en ellos. Tales tiempos se llaman fiestas”<sup>10</sup>.

Se comprenderá, que la fiesta como el amor, es también un “éxtasis”. Es un salir de sí mismo, es el estado de ser otro y quedar —sin embargo— el mismo; es la bella embriaguez por una más grande, más trascendente realidad.

El tiempo del crear poético también es un santiamén festival, semejante a la fiesta auténtica de vivientes religiones o al éxtasis del amor. Esa imagen arcaica, llevada por el alma del poeta, y la realidad exterior deben “coincidir” de la misma manera, como lo hacen en el caso de la fiesta o en el del amor.

Esta extraña “coincidencia” —y recuérdese aquí que la palabra “símbolo” viene del verbo συμβάλλεσθαι, que significa “coincidir”—, éste singularísimo encuentro de la esencia *objetiva* de nuestra alma con una esencia *subjetiva* del macrocosmos es el estado psico-cósmico, en el cual se presenta, ante nuestros ojos, el elemento tradicional, en la cultura humana.

Hablo sobre una “esencia objetiva” en nuestra alma, puesto que la imagen arcaica, perteneciendo a la esfera universal de nuestro ser, es ya algo más profundo que lo individual, de lo cual puede prestar formas o estilo, siendo, empero, en sus contenidos, “subindividual”, general, es decir, objetiva. Y hablo al mismo tiempo, sobre una “esencia subjetiva” del macrocosmos, del mundo fuera de nosotros, pensando en el hecho de que la imagen, surgiendo desde nuestras entrañas, irá coincidiendo con aquel elemento del mundo que le es afín. Se trata, pues, de una afinidad electiva, y esa elección es subjetiva en el absoluto sentido del término, del mismo modo, como lo es la elección en el dominio de lo erótico.

Dos puntos extremos están ahora ante nuestros ojos. Y entre ellos, en toda su peligrosa belleza, se manifiesta *nuestra* tensión, la tensión característicamente humana. Nosotros mismos, o sea: el yo, por su naturaleza, subjetiva, debe citar desde sus entrañas los elementos, los que poseen por su intemporalidad y generalidad, el carácter de lo objetivo, para que tales elementos “coincidan” con los del mundo, los que, elegidos de una manera azarosa, arbitraria y simpática, pierden, de su parte, el carácter objetivo y se muestran fingiéndose subjetivos, aunque no lo son. Todo lo trágico del crear humano, todo lo deficiente de



ese crear, reside en dicho fenómeno, tanto, como también la insuficiencia de la fiesta y la imperfección del amor.

#### IV

El éxtasis no es un estado natural. Nadie lo soportaría constantemente. Es un momento lleno de tensión, un instante extraordinario, hasta extravagante.

El sacerdote de los primitivos se pone en éxtasis por el monótono tam-tam de su tambor, hasta que su alma salga del cuerpo —ἐκ - σπασις— y, vagando por cielos e infiernos, reciba la in-spiración de su dios.

Esa forma más primitiva del éxtasis es, al mismo tiempo, la más adecuada explicación de la inspiración, visto que, en dicho caso, un *espíritu inspira*, le sopla hacia adentro su aliento al arrobado, posibilitándole pronunciar maravillosas palabras e informar acerca de inauditas hazañas, que en el normal estado del sacerdote —claro está— no le pueden ocurrir.

Así el poeta.

Y en un estado similar al del sacerdote primitivo, surgen en él extrañas visiones. Visiones que muy a menudo coinciden, de la más sorprendente manera, con antiguas mitologías, a veces ni conocidas por el poeta —como en el caso de un *Miguel de Vörösmarty*<sup>11</sup>—, u olvidadas por completo durante la creación, por el mismo —como en el caso de *Thomas Mann*.

Y este último caso debe interesarnos, por ahora, en sus detalles, no solamente porque su análisis nos manifestará el modo de aparición de una tradición, sino también por la razón, que dicho fenómeno inquietaba también al mismo autor, y de este modo, tenemos unas preciosas indicaciones en cuanto a una interpretación de la pluma del propio Thomas Mann.

En el segundo tomo de la “Montaña Mágica”, Hans Castorp, el simple héroe de esa gran novela, se pierde entre los montes nevados, y ahí, “en alturas mortales” —como el autor dice— repartido entre su somnolencia y éxtasis, “en un sueño cerca de la muerte” encuentra “su poema sobre el Hombre” en una hermosa visión de la “azulada dicha solar” como ya hemos citado. Pero su felicidad fabulosa pronto se torna en indecible pavor, mirando horrendas imágenes, que hacen despertar al joven Castorp y lo vuelven a la vida cotidiana<sup>12</sup>.

Y en la misma novela se halla el siguiente comentario explicando esa visión:

“Hans Castorp jamás vió tal cosa, ni algo semejante . . . —dice Thomas Mann —sin embargo, se *recordaba*. Sí, esto fué precisamente un *reconocer*. “Ah, sí, es así!” clamaba en él, como si hubiera llevado siempre en su corazón esa azulada dicha solar, que aquí se revelaba ante sus ojos, secretamente y ocultada hasta a sí mismo. Y ese “desde siempre” fué lejos, indeciblemente lejos, como el alto mar . . .”

Y continúa el comentario con las palabras del propio Hans Castorp:

“Encantador y horripilante fué mi sueño. Lo sabía, en el fondo, durante todo el tiempo y todo lo hice yo mismo a mí mismo . . . hasta lo sabía de antemano. Pero ¿cómo puede uno *saber* tal cosa y *hacer* tal cosa para sí?, ¿cómo puede encantarse y aterrorizarse *así*? ¿De dónde tengo yo la hermosa bahía y luego el sagrado lugar del templo? . . .”

Y ahora sigue lo más importante de ese comentario:

“No se sueña sólo de la propia alma —dice Hans Castorp—, yo diría que se sueña de modo anónimo y común, aunque de manera individual. La gran alma, de la cual tú no eres sino una pequeña parte, sueña a veces por tí, a tu manera, acerca de cosas, que ella sueña, secretamente, siempre —acerca de su juventud, sus esperanzas, su felicidad y su paz . . . y —su banquete de horror . . . Me parece, y lo afirmo, que tengo derechos auténticos para estar acostado aquí y soñar tales cosas . . . Y sé todo del hombre”.

## V

Pasaron muchos años desde la primera edición de la “Montaña Mágica” hasta el día, en que llegó a las manos de Thomas Mann —como él mismo nos cuenta en su conferencia que dió en la Universidad de Princeton sobre su propia obra— la tesis de doctorado de un estudiante norteamericano, con éste título: “El Héroe Buscador. Mito como símbolo universal en la obra de Th. Mann”<sup>13</sup>.

“El autor de este estudio —así reza la parte más atrayente de la conferencia de Princeton de Thomas Mann— pone la *Montaña Mágica* y a su héroe sencillo en el conjunto de una gran tradición, no sólo en una tradición alemana, sino en una de alcance mundial. Lo subordina a un tipo de poesía, que él llama “*The Quester Legend*” y ésto se arraiga bien lejos en la literatura de los pueblos. Su más célebre forma de aparición alemana es el Fausto de Goethe. Pero tras el Fausto, el eterno Buscador, está un grupo de poemas, que llevan la general denominación de *Sangraal* o *Holy Grail romances*. Su héroe y sea su nombre Gawain, Galahad o Parcifal, es precisamente el *Quester*, el Buscador y el Interrogador, ambulando por cielos e infiernos, desafiando contra cielo e infierno; entrando en pacto con lo secreto, lo morboso, lo malvado, la muerte; con el “otro mundo”, el de lo oculto, —con el mundo que yo caracterizaba en la Montaña Mágica por “lo enigmático”— estando en procura del “Gaal”, es decir de lo más sublime, del saber, del conocer, de la iniciación, de la piedra de los sabios, el *aurum potabile*, el néctar de la vida.

“Parcifal, el Buscador del Graal por excelencia, se lo denomina en los principios de sus peregrinaciones, como “*Fool*”, “*Great Fool*”, o “*Guileless Fool*”. Esto corresponde a la “sencillez”, simplicidad y llaneza, que figuran como características constantes de mi héroe, —de modo, como una subconsciente sensación de tradición me hubiese obligado de mantener bien conservado precisamente este matiz.

“El Buscador del Graal, antes de llegar al monte sagrado, tiene que someterse a una serie de pruebas terribles y misteriosas en una capilla en el camino que se llama “*Altre Périlleux*”. Probablemente, eran ésas hazañosas pruebas de antaño, ritos de iniciación, condiciones para el acercamiento del secreto esotérico. La idea del saber, la del conocer está siempre ligada con el “otro mundo”, con muerte y noche... Con una palabra: la Montaña Mágica es una especie de templo de la iniciación, lugar de peligrosa investigación por el misterio de la vida, y Hans Castorp, ese “viajero de cultura”, posee, pues, un parentesco místico-caballeresco, y, no cabe duda, bien distinguido, a la vez...”<sup>14</sup>.

¿Qué es, pues, el Graal?

No pensemos ahora en la última forma del mito del Graal, manifestada en el gran poema musical de *Richard Wagner*. Vamos, si es posible, a los orígenes. El Graal como aparece en el *Parcifal* wagneriano, es un caliz sagrado, el cual —como ya fué comprobado— no es sino una tardía —medieval— identificación del tema “Graal” con el del misterioso caliz *Azewladur* que le pre-existía en la tradición céltica, y del cual cantaba el bardo *Taliesino*, que el *Azewladur* “inspira el vaticinio, da la sabiduría, revela los misterios del mundo, siendo ello el tesoro entero del saber humano”. Como se vé, el *Azewladur* poseía los mismos caracteres y las mismas fuerzas como el Graal, y según parece nada impidió la identificación de los dos<sup>15</sup>.

Sin embargo, el Graal no era un caliz, sino una piedra, como aún lo conoce *Wolfram von Eschenbach*, el autor de la versión alemana de la narración sobre *Parcifal*, quien escribía en los principios del siglo XIII. En el episodio de esa epopeya, en el que *Trevrizent* cuenta la historia del Graal, se habla aún de una piedra milagrosa, que elige a su héroe, en rey; le da vida, lo ilumina y lo hace invencible<sup>16</sup>. Sobre su origen, empero, aparece más en la versión conservada por la tradición secreta de la Caballería. *V. E. Michelet* nos informa en su libro: “*Le secret de la Chevalerie*”, que el Graal es una esmeralda, tallada en 144 facetas de cristal, que estaba puesta en la corona de *Lucifer*. Cuando éste, el más poderoso de los ángeles, salió del cielo, perdió la piedra, que entonces de su frente se precipitó sobre la tierra<sup>17</sup>. Y no deja de ser interesante, que —según antiguas creencias— la esmeralda es la piedra de la “visión” y de las “profecías”<sup>18</sup>. El hombre que posee el Graal, el héroe que llegó a ser el

rey del Graal, será como Hans Castorp, después del gran sueño solar; es decir: sabrá todo acerca del Hombre...

En un fragmento de la citada tradición secreta acerca del Graal —que se ha perdido casi completamente— se halla la curiosa información, que el Graal, la piedra, al haber estado durante mucho tiempo en la tierra, entre los hombres, está perdiendo gradualmente sus mágicas fuerzas. Entonces aparece el símbolo del espíritu, el águila o el grifo, echa la sombra de sus poderosas alas sobre la piedra y hace renacer sus desvanecidas fuerzas. Tal acto se repitió siempre, si la magia del Graal se hallaba en peligro de disminuir o de desaparecer<sup>19</sup>.

Águila y piedra, espíritu y roca, los dos extremos de nuestro mundo, que se sitúan fuera de los límites característicamente *nuestros*; es decir, fuera del dominio de lo orgánico, la sangre, la vida anímico-emocional por un lado, y fuera del de lo terráqueo, lo familiarmente conocido, lo cercano y lo seguro, por el otro lado; están desde siempre en misterioso contacto uno con el otro en la imaginación del Hombre. Acerca de tal contacto toda la tradición hermética o secreta sabe *algo*. Empleo el vocablo “algo”, para subrayar, que tal saber es indeciso, misterioso y lacónico—; ni los sacerdotes ni los poetas quieren hablar mucho sobre él. Sin embargo, se lo encuentra en los más distintos mitologemas del mundo; y no puede caber duda, que el contacto mágico, existente entre roca y cristal, por un lado, y grifo y águila, por otro, es una de las más profundas tradiciones del Hombre, el ser orgánico, anímico-emocional, el cual —con todo— lleva recordaciones en sí acerca del origen inorgánico de las materias de su cuerpo tanto, como acerca del origen espiritual de la esencia de su alma<sup>20</sup>.

## VI

Entre los escritos de índole de ciencias naturales de *Goethe* se halla un artículo sobre el Granito. El sabio de Weimar lo dictaba en enero de 1784, teniendo treinta y cuatro años de edad, sin terminarlo entonces. Decenios pasaron, hasta que le agregó unas frases de carácter didáctico; así que las dos partes se contradicen, siendo la primera un místico poema sobre Roca y Espíritu, aunque pretenda aparecer como una exhortación al estudio mineralógico lo que la segunda realmente es.

El Granito es para *Goethe* el “mayor”, “el más fuerte, el más profundo, el más firme hijo de la Naturaleza”. Cada una de sus excursiones entre desconocidas montañas le ha comprobado la más antigua experiencia: lo más alto y lo más hondo era granito. Ahí, entre

montes, contemplando las rocas de granito, ha sentido la muda y solitaria cercanía de la gran Naturaleza que habla en voz baja. Sentado sobre una cumbre alta y desnuda, mirando el vasto paisaje bajo sus pies, se dice:

“Aquí descansas inmediatamente sobre un fundamento, que se extiende hasta los más hondos sitios de la Tierra; ninguna capa nueva, ningún fragmento . . . se interponía entre tí y el firme suelo del mundo primitivo. En este momento, ya que las fuerzas internas, magnéticas e impulsivas de la Tierra, actúan inmediatamente sobre mí; ya que los influjos del cielo me rodean flotando de más cerca, me siento *inspirado* para las más altas contemplaciones en cuanto a la Naturaleza; y, como el Espíritu humano da vida a todo, surge una *metáfora* desde mis entrañas, a cuya grandiosidad no resistiré. Al estar aquí tan solitario —me digo— mientras miro para abajo la total desnudez de esa roca, *se levanta el hombre . . .*”.

Y en cuanto se levante, la otra esfera, la del espíritu empieza a influirlo poderosamente y lo acerca a la más grande visión.

“Esta peña —me digo a mí mismo— estaba de modo más austero, más escarpado y más alto entre las nubes, cuando esta cumbre existía en las antiguas aguas como una isla rodeada por el mar; alrededor de ella flotaba el *espíritu*, el que *empollaba por encima de las olas . . .*”.

Las últimas palabras de Goethe son extraordinariamente interesantes, porque presentan, del modo más sólido, la actuación del elemento tradicional sobre la imaginación del poeta, durante su inspiración. La imagen arcaica propiamente dicha no aparece en esta visión de Goethe, sin embargo su presencia influye sobre su alma, así que su expresión se formula involuntaria y obligatoriamente según el sentido de la tradición, que está ejerciendo, en y por la inspiración, su tiránico e irresistible poder.

El espíritu flota silbando y zumbando alrededor de la roca primitiva, y sería natural pensar en algo semejante al viento — y se sabrá que viento y espíritu también son hermanos gemelos. Pero el verbo “empollar” *brüten*, descubre la verdadera forma de la imagen arcaica, la que estaba en acción cuando Goethe escribía esta obra. *Es el ave que empolla*; e innumerables son los mitologemas de creación del mundo, en los cuales el ave primitiva aparece empollando su huevo sobre las olas, o sobre la roca. Es ahí donde se abre el huevo del mundo, del cual saldrá la Vida<sup>21</sup>.

La tradición de los dos símbolos: Roca y Grifo, inquietaba la imaginación de Goethe, también en su misterioso poema, *Harzreise im Winter* (Viaje invernal en el Harz), escrito cuatro años antes de la redacción

de su Granito. Esa complicadísima y enigmática poesía necesitaría un estudio entero para analizarla suficientemente. El mismo Goethe reconoció lo difícil y lo complejo de esta obra suya, y la comentó en su vejez, de interesantísima manera<sup>22</sup>. De este comentario, citamos el paso siguiente:

“Y estaba *realmente* —dice Goethe— el día 7 de Diciembre, al mediodía, mirando la infinita nieve, en la cumbre de Brocken, entre esas peñas de granito, llenas de presagios; sobre mi el más claro cielo, del cual ardía poderosamente el sol...”.

La vivencia de haber estado en ese paisaje surge también en una carta del poeta, dirigida a su amiga, la Señora von Stein, de la misma excursión, el día 12 de Diciembre de 1777: “Hoy, sentado en una peña —tendría que verla— donde dioses y hombres no me habrían buscado...”.

Dicha vivencia se cambia en una hermosa imagen en la propia poesía:

Und Altar des lieblichsten Danks  
Wird ihm des gefürchteten Gipfels  
Schneebehangner Scheitel,  
Den mit Geisterreihen  
Kränzten ahnende Völker\*.

Al comparar los elementos de ese paso, con los del detalle citado del “Granito”, se convencerá, que la gran vivencia de la excursión sobre el Brocken, la visión de aquel austero y solitario paisaje dió el empuje exterior para la imaginación de Goethe, haciendo surgir la imagen arcaica de los dos símbolos: la Roca y el Grifo.

Y en la poesía encontraremos también el Grifo. En los majestuosos versos, con los cuales Goethe introduce su “Viaje invernal”, se levanta el Grifo, como única metáfora digna del cantar, que el vate va a pronunciar:

“Dem Geier gleich  
Der auf schweren Morgenwolken  
Mit sanftem Fittich ruhend  
Nach Beute schaut,  
Schwebe mein Lied”\*\*.

\* Y altar de gracias cordiales  
hará de la nívea cumbre  
de la terrible montaña,  
que de legiones de espíritus  
coronaron, intuitivas, las razas.”

\*\* “Tal que el ave-grifo  
que sobre la densa niebla de la mañana,  
con suaves alas descansando  
contempla la presa —  
así se cierne mi canción”.

El alma juvenil de un poeta aún está llena de imágenes, visiones y símbolos. Y la voz de la tradición resuena, también en imágenes, visiones y símbolos en sus poesías; es decir, en el lenguaje más adecuado a lo auténticamente tradicional.

Al pasar, sin embargo, la juventud con sus configuraciones demoníaco-geniales —y citamos así una expresión de Goethe—, el poeta se inclina cada vez más, a lo divino y suave. La imagen dará gradualmente su lugar al concepto; y el ditirambo se acercará, hasta cierto punto, al poema didáctico. En la juventud es el símbolo que va a ser invocado, y su enigmática faz aparece por entre nubes y rayos de la fantasía; en la senectud, el poeta, pronto para la final despedida, intenta explicarnos y darnos en herencia, todo lo que sabe y conoce acerca del enigma de mundo, hombre y vida.

Y Goethe, el anciano, manda una pequeña colección mineralógica a uno de sus nietos, a Walter de Goethe. La colección está acompañada por una poesía, en la cual, en versos juguetones, el abuelo explica el gran enigma de la secular tradición al niño, que brotaba de su sangre; lo explica de manera “hermética”, con palabras simbólicamente vedadas, llegando así voluntaria-involuntariamente al fondo mítico de las más profundas recordaciones del ser humano:

Aber die Säulchen, wer schliff sie so glatt,  
Spitzte sie, schärfte sie glänzend und matt?  
Schau in die Klüfte des Berges hinein:  
Ruhig entwickelt sich Stein aus Gestein.

Ewig natürlich bewegende Kraft,  
Göttlich gesetzlich entbindet und schafft,  
Trennendes Leben, im Leben Verein,  
Oben die *Geister* und unten der *Stein*”\*.

## VII

Por fin, ¿qué es la tradición? Es el contacto eterno y viviente con todo el pasado humano y más aún: mediante el camino de los grandes símbolos humanos, es, también, el contacto con lo extra-humano, con

\* “Pero esas columnas, quién las ha tallado?  
Quién las ha lijado y pulimentado?  
Mira entre las quebras del monte señero.  
Ahí de estas piedras se esconde el venero.  
“Ahí, de Natura la fuerza creadora,  
según ley divina, sin cesar labora;  
separa y labora (tal es su trabajo).  
Arriba las almas, las piedras abajo”.

la Roca y el Grifo, lo Inorgánico y lo Espiritual —o sea: con una sola expresión: es el contacto con el Macrocosmos.

El Hombre, el ser sometido a la caducidad de todas las cosas, no puede sino por sus tradiciones gozar un pálido rayo de la Eternidad o de la Inmortalidad. La existencia de una Tradición entre nosotros es el contacto también entre nosotros; y las imágenes, en que se revela, son las metáforas que nos libertan, y libertándonos, también nos salvan.

La tradición es semejante al muerto, cuya alma no ha muerto con su cuerpo y que espera, entonces, una resurrección. Debe llegar tan sólo un gran momento de la inspiración, un santiamén extático y creativo, y la Tradición rejuvenecida en resplandecientes imágenes, se levanta para nueva vida, vida más íntegra, más densa aún . . .

El fabuloso rey de los mitos celtas, Artus, recibió en su última batalla una terrible herida, que, aunque no lo mataba, no se cicatrizó jamás. Su postrer amigo llevó el moribundo rey al último Thule, la "Isla" Avallon, variante céltica del mítico país de los hiperbóreos, pueblo fantástico, cuyo oro guardaban, sentados sobre rocas seculares los grifos de una secreta Tradición<sup>24</sup>. Allí, en Avallon, se yergue la tumba de Artus, rey de los mitos; —sin embargo, Artus no murió jamás. Artus<sup>25</sup>, en el presente conjunto de temas, es la personificación de la tradición, que duerme, hasta que llegue el héroe o el vate, cuya voz la hace resucitar. Por eso lleva la tumba del rey mítico en Avallon, estas enigmáticas, pero profundísimas palabras<sup>26</sup>:

*Hic Jacet Arthurus: Rex Quondam, Rexque Futurus.*



## I

Antes de despedirse para siempre de su ciudad natal Francfort, después de haber aceptado la invitación formulada por la Corte de Weimar, con la que iba a comenzar su verdadera carrera, el joven Goethe se encontraba en un estado de singular excitación que en mucho se asemejaba a una extraña obsesión. Dos años habían transcurrido desde la aparición del *Werther*. Ya era mundialmente famoso, buscado y envidiado. Se hallaba ocupado con grandes planes literarios. Y también tenía novia. Pero no obstante, sus cartas, fragmentos y diarios reflejaban la situación anímica de un ser castigado y perseguido. Sus acciones y empresas parecían surgir de una espiritualidad alejada de las realidades del mundo, que se complace en lo inverosímil. Esta disposición desequilibrada, vacilante y exaltada, se explica en parte por la "delicada y extraña inclinación", bastante problemática, que el joven poeta de 26 años sentía entonces por su novia, porque ostenta un rasgo inquietante que linda con lo fantasmagórico, un fluctuar desconcertado y desconcertante entre lo real y lo irreal, que no puede explicarse del todo ni por el amor a Lili ni por esa presunción poético juvenil y algo exagerada de Goethe.

"Me siento en el aire", dice él mismo. Y efectivamente es así. Se considera derribado y arrebatado por violentas borrascas. "... Arrojo la pelota contra la pared y juego al volante con las mujeres. Hace poco creí acercarme al puerto de la dicha hogareña y asentar firmemente mis pies en las verdaderas penas y alegrías de la tierra; sin embargo me veo arrojado otra vez, en forma lamentable, hacia alta mar." Estas tormentas le llevan, a veces, a Suiza, dentro de una atmósfera de viaje retozona y de desbordante alegría, y al mismo tiempo triste y melancólica, en la que sucede que "la algazara dura hasta medianoche", para luego sumirse en la nostalgia y tristeza que le dominan también, cuando se encuentra en la cima del San Gotardo, abismado en la contemplación de aquellos valles que conducen al anhelado país de las maravillas, a Italia.

Wenn ich, liebe Lili, dich nicht liebte,  
Welche Wonne gäb' mir dieser Blick!

Und doch, wenn ich, Lili, dich nicht liebte,  
Wär', was wär' mein Glück?\*

Así, sólo le resta regresar, en un día destemplado de otoño (1775), a su ciudad natal; "... y de nuevo estoy en Offenbach, tan simple como un niño y tan vacío de entendimiento como un papagayo en su percha..." Y una de sus cartas lleva la patética y a la vez ingenua firma "El Inquieto", mientras en otra expresa: "Soy un pobre desorientado y extraviado".

Pero luego cambia el tono. El 23 de septiembre, Goethe se reúne con "altezas", según su expresión, y está muy preocupado por su vestimenta y su peinado. A esto sigue en sus cartas y anotaciones un silencio de quince días. Sólo el 8 de octubre vuelve a anotar: "Hasta ahora una gran espera. Vivo entre un frío y un calor maravillosos. Pronto una pausa mayor aún". Y de repente: "Estoy esperando al Duque de Weimar".

Así surge la gran palabra que anuncia el cambio de fortuna en la vida de Goethe. Aparentemente se trata de un hecho externo, y por el momento sólo se han abierto ante él nuevas perspectivas de orden social. A esto parece reducirse todo. Y el hijo de un burgués anota dichoso y con ingenuo orgullo: "Ya desde hace quince días sólo estoy contemplando el gran mundo". Y reflejando todavía esa misma extraña disposición anímica, pero con mayor cautela, continúa: "Si puedo ir a Weimar lo haré; pero, por cierto, no por amor a nadie, pues tengo fobia a todo el mundo... Mi corazón se siente muy mal. También en él reina el otoño: ni calor ni frío".

Pero ahora cuenta con la invitación del Duque. Cuando finalmente parten "los augustos soberanos de Weimar y Meiningen", Goethe puede hacer tranquilamente los preparativos para trasladarse a la residencia ducal. Pero en lugar de ello sucede algo tan precipitado, tan infantil y sin sentido, que verdaderamente no lo explican los acontecimientos. Al evocar medio siglo después estos días, el anciano poeta relata acerca de sus últimas semanas en Francfort: "Pero estaba de Dios que aquí también vinieran circunstancias fortuitas a complicar asunto tan sencillo y que hubiera esto de embrollarse y casi estropearse del todo por causa del maldito apasionamiento; y cuando ya me había despedido de todo el mundo, anunciando el día de mi partida y empa-

\* Si no te amase, Lili mía,  
qué feliz me haría el paisaje;  
mas también, ¿cómo podría  
ser feliz si no te amase?

quietado todo a la carrera, sin olvidar mis obras aún en manuscrito, quedéme aguardando el momento en que llegaría con su coche nuevo el mencionado amigo, que había de conducirme a nuevas tierras y nuevas relaciones. Pasó la hora, pasó el día, y como desde la mañana referida me daba ya por ausente, para no tener que despedirme por partida doble, y sobre todo para no caer rendido con tantas carreras y visitas, tuve que recluirme en casa y estarme quietecito en mi cuarto, por lo que me encontraba en una situación singular”.

En esta extraña situación de reclusión voluntaria, en que la “soledad y la estrechez” se transformaron en las constelaciones dominantes de su cielo, en vez del “gran mundo” y de las “altezas”, Goethe pudo presentar los versos finales de la “dedicatoria” de su *Fausto*:

Was ich besitze, seh' ich wie im Weiten,  
Und was verschwand, wird mir zu Wirklichkeiten.\*

La verdad es que Goethe vuelve a entregarse ahora a la poesía. Los “soberanos de Weimar” como también “el rezagado caballero” se convirtieron para él en “fuego fatuo” y en su reducida habitación se manifestaban ahora las realidades interiores de un modo cada vez más imperioso y significativo. Rápidamente creció entre sus manos el *Egmont*, cuyas partes terminadas leyó a su anciano padre, a quién gustó muy especialmente esta obra del hijo al que raras veces comprendió.

Pero fácilmente se advierte, que esta nueva realidad improvisada sólo pudo significar para un hombre de 26 años y de temperamento, un mundo de mera apariencia, una fantasmagórica pseudo-existencia, en que “su agitación interior” —como él mismo expresa— quizás influyó en favor de la obra pero, en cambio, lo dejó agotado a los pocos días.

Mas para poder renunciar a este mundo fantástico e inverosímil sin abandonar su insensato incógnito, debía trasladarse, en el verdadero sentido de la palabra, a aquel mundo, a ese reino intermedio donde se veía a sí mismo sólo como un espectro. Aún en *Poesía y Verdad* llama la atención del lector el hecho de que Goethe, cuando relata sus paseos nocturnos, se sitúa a cierta distancia de su propia aparición, como si se tratara de otra persona: “... Por conducto de un desconocido díme cita con él (un amigo llamado Passavant) por la noche en determinado sitio, adonde envuelto en mi capa llegué yo primero que él, que tampoco se retrasó, y si ya hubo de asombrarle mi recado, aún más hubo de asombrarle todavía el individuo con quien allí se había

\* Veo cual en lontananza aquello que poseo,  
Y lo que ya se fué truecase para mí en realidad.

encontrado". Y más adelante comenta: "Arrebujaado en una gran capa, echábame a vagabundear por la ciudad, y no dejaba de arriarme a la ventana de Lili". El la oye cantar. La joven canta una canción de Goethe, "... tenía el oído tan pegado a la ventana cuanto la abombada reja consentía ... pero en vano pugnaba yo por distinguir al través de la espesa tela el contorno de su amable cuerpo. Sólo el firme propósito de alejarme ..., de renunciar de veras a ella, y la idea del raro revuelo que había de producir mi reaparición, pudieron decidirme a abandonar proximidad tan querida".

Es evidente que ninguna existencia puede sostenerse de esta manera por mucho tiempo. Interviene el padre: el hijo debe salir de viaje, primero a Heidelberg y de allí a Italia. A su regreso se encontrará con una nueva situación; ya no pensará en Lili, y tampoco la sociedad de Francfort recordará su invitación a Weimar.

En Heidelberg, el viaje le muestra su amable y engañosa faz de una manera algo inquietante aunque placentera en su totalidad, muy de acuerdo con las condiciones de su destino. "... Todos los sentimientos alsacianos volvían a revivir en mí en aquel lindo valle del Rin y el Neckar". En casa del intendente forestal von W. fué bien recibido, y hasta "una de las hijas se parecía a Federica". Y hablando de la atmósfera anímica de este viaje, el viejo poeta escribe estas profundas y sabias palabras: "Había experimentado yo maravillosamente ese tiempo en mí y en los demás; pero aún estaba todo en ciernes, ningún fruto habíame dado la vida, y lo infinito que había percibido, sólo servía más bien para embrollarme".

En este mundo intermedio tan peculiar, en que fluctúa un viajero que aún no ha llegado a su destino, aparece de pronto una muchacha, mademoiselle Delph. Ella no pertenece a esta esfera de contornos casi siempre nocturnales; su sitio está en la vida diaria, prosaica y calculadora de este mundo. Y en este momento, en que se avecina el destino y se va a decidir para siempre el futuro del más grande espíritu de los últimos dos siglos, también en este instante, ella aparece ante el lecho del poeta adormecido con una luz en sus manos. "Afirmaba ella" así lo recuerda Goethe después de 50 años— "... que era preciso ... apartar de nuestra mente lo imposible y buscarse un nuevo interés en la vida. Urdidora de planes como era, no había querido fiar aquello a la casualidad, sino que ya había formado un proyecto para mi futuro acomodo, por el cual veía yo claramente que su última invitación para Heidelberg no era tan desinteresada como parecía".

Hasta hora avanzada de la noche, la sensata muchacha permanece junto al joven hechizado y, empeñosa, forja grandes planes para su

futuro. Finalmente Goethe se duerme. “Pero no haría mucho que había logrado conciliar el sueño, cuando vino a sacarme de él el cuerno de un postillón, que a caballo se había detenido delante de la casa”. Extrañado, el poeta se sienta en el borde de la cama, sin comprender lo que sucedía. Domínale una impaciencia henchida de presentimientos; abandónase al extraño encantamiento con que lo seduce aquel reino intermedio, donde moran los espíritus de su pasado y del de toda la humanidad, los que le infunden su hálito y le incitan a participar en su corro, como si también él fuera uno de ellos. Pero de una vez para siempre esta “extraña espantada” se desvaneció.

“A la puerta de la casa aguardaba ya el coche; hecho estaba el equipaje; el postillón dejaba oír las usuales señales de impaciencia; traté de escurrirme; todavía ella no se resignaba a dejarme ir; . . . hasta que por último proferí yo con pasión e inspirado acento las palabras de Egmont: ‘¡Basta ya, creatura! Cual fustigados por genios invisibles, los luminosos corceles del tiempo huyen, desbocados, con el leve carro de nuestro destino, y no nos queda más recurso que hacer de tripas corazón, tomar firmemente las riendas y volver ora a la derecha, ora a la izquierda, dando tumbos y tropiezos. ¿Quién puede decir adónde vaya, cuando apenas si se acuerda de dónde vino?’”.

Así termina el último capítulo de *Poesía y Verdad*, que comprende las famosas y enigmáticas frases sobre lo demoníaco. En dos oportunidades, el poeta destaca en este capítulo, el carácter demoníaco de esa época de su vida, resumida brevemente en la autobiografía. “. . . revestida, cuando menos, de una apariencia demoníaca”, dice Goethe, al retornar de esta parte del capítulo, que considera como “lucubraciones elevadas”, a su “modesta vida”. Pero al encontrarse, más adelante, en el pleno desarrollo de “aquellos acontecimientos extraños”, desaparece por completo la reserva de su exposición, y el anciano Goethe se solidariza íntimamente con aquel elemento de su juventud que, en efecto, se dirige, en el sentido objetivo y común del concepto, “en contra de lo naturalmente verdadero”. “Conspira” con este elemento, al que se alía, “para no quitarle al acaso su parte en el juego: con lo que se produce precisamente aquel elemento en el que y sobre el que gusta de buen grado laborar lo demoníaco, y nos estropea tanto más el juego, cuanto más sospechamos que anda cerca”.

Aquí el motivo de lo “contingente” se destaca con firmeza, y precisamente en la atmósfera de esta realidad caprichosa, cuya eterna presencia en el hombre y en el mundo integra el elemento menos accesible del destino y del acontecer, adquiere una importancia singular la figura prosaica y calculadora de mademoiselle Delph. Esta joven, que “no

quiere fiar nada a la casualidad” y cuya “propensión a forjar planes” no armoniza de ninguna manera con la “esencia antimetódica” de lo nocturno-extático, acentúa, con mayor intensidad, la función de su contrario, lo demoníaco, que se asemeja al azar “. . . ya que no muestra ninguna ilación” ni plan; un poder perturbador, que “sólo se manifiesta en contradicciones”.

A la esencia de lo demoníaco, con su carácter bastante enigmático, pertenecen, pues, lo contingente y lo contradictorio. Ambos designan dos realidades, sin duda, existentes, que actúan, destruyen y construyen, pero que nunca han sido valoradas ni interpretadas con exactitud, en su sentido filosófico o histórico. Escapan al pensamiento lógico, precisamente porque no son lógicas. Parecen situarse fuera de la esfera que la ciencia puede valorar, porque impiden la interpretación exacta de su esencia, con su inquietante, misteriosa e inusitada multiplicidad de contenidos anímicos, intolerable para un modo de pensar exclusivamente racional. Pues el azar y la contradicción excluyen la premeditación y la *ratio*. Sin embargo, Goethe —a quien como hombre de ciencia no estaba vedada la facultad de interpretar los fenómenos humanos y cósmicos en sus múltiples sentidos y penetrar profundamente en su esencia— logró adentrarse “en lo más íntimo de la naturaleza” de lo demoníaco, una de las realidades más singulares, con cuyos dos aspectos —contingencia y contradicción— ya nos hemos familiarizado. Logró aislar esta realidad de lo demoníaco de otras realidades y fenómenos; pues lo demoníaco en sí no es divino, ni humano, ni diabólico, ni tampoco angélico. Así lo afirma el anciano maestro, y esta afirmación nos parece ser el punto de partida para aproximarnos a esta esfera de la realidad.

Dice Goethe: “No era aquello divino, puesto que parecía irracional; ni tampoco humano, pues carecía de razón; ni diabólico, puesto que era beneficioso; ni angélico pues con frecuencia dejaba traslucir una maligna alegría por el mal ajeno”.

Según estas palabras, sin duda, lo demoníaco se presenta como un ente mitológico, que no pretende corporificarse en una figura mítica, ni sustituirla. Pero parece unirlo a un ente mitológico su carácter arbitrario y su falta de respeto a los límites entre lo posible y lo imposible. Mas cuando uno se atiene exactamente a la descripción de Goethe, también observa, junto con aparentes afinidades, muy importantes diferencias.

“Todo cuanto se nos antojaba limitado” —continúa Goethe— “era penetrable para aquello; parecía jugar a su capricho con todos los elementos necesarios de nuestra existencia; encogía el tiempo y estiraba

el espacio. Parecía complacerse sólo en lo imposible, y apartar de sí lo posible con desprecio”.

En esta parte de la interpretación goetheana, lo decisivo es, a nuestro parecer, este carácter dinámico y extralimitado de lo demoníaco. Dentro de los límites de la situación en que se encuentra la criatura humana, siempre expuesta a toda asechanza, debería, en verdad, acoger con alegría un poder que traspasa estos límites; pero hay que atender al hecho de que este poder actúa, según el poeta, sin razón ni inteligencia; se alegra ante el mal ajeno y no carece de la posibilidad de hacer el bien.

Al analizar la descripción de Goethe se van sumando cada vez más las peligrosas cualidades de este poder: incluye deliberadamente en sus maquinaciones los “elementos necesarios de nuestro existir”; su arbitrariedad domina nuestra necesidad. Como todo lo humano está fundado en lo posible, un poder que se complace “sólo en lo imposible”, implica para el hombre, terribles peligros en su esfera humana. Aquí parecen caer todas las barreras; el tiempo y el espacio, imbuídos por lo demoníaco, cambian sus cualidades: el tiempo infinito se encoge y el espacio, en un sentido matemático quizás infinito, aunque en la representación del hombre sólo enormemente grande, pero, en rigor, finito, se expande hacia lo ilimitado y amorfo.

Así se presenta ante nuestra imaginación la *imago* de un “ser terrible”, como Goethe caracteriza, con razón, a lo demoníaco. Y esta terribilidad se suaviza sólo en parte con la advertencia de que no solamente separa, sino que también une, que no sólo “se interpone entre todas las demás esencias” sino que, señalando una “conexión”, también se parece a la Providencia, puesto que esta unión “se manifiesta en forma de contradicciones”, que la conexión no significa, al mismo tiempo, una “sucesión” y que lo providencial de su naturaleza está ensombrecido por el azar y la arbitrariedad.

La continuación del relato de Goethe aumenta aún más las características inquietantes de lo demoníaco.

Nuestro equilibrio humano —un frágil balance— siempre puede sentir en peligro su seguridad, cuando aparece lo animal, surgido desde el oscuro fondo de la naturaleza. Pero esta fuerza que traspasa los límites —a la que ya hemos aludido—, también actúa hacia “abajo”; por una parte se manifiesta “en los animales” de la manera más singular, y, por otra, hace encrespase toda esa marejada de nuestro mundo instintivo animal, dentro de las esferas de lo humano. En tal momento, el “orden moral del mundo” se anula en forma natural, y lo demoníaco se manifiesta como un poder contrario a él, o “por lo menos inter-

ferente con él, de suerte que podría tenérseles al uno por el patrón y al otro por la urdimbre”.

Hasta aquí surge, de la descripción de Goethe, la imagen de un poder anónimo, y lo demoníaco es, en efecto, el gran enigma de nuestra vida, ya se trate de lo contingente, arbitrario y contradictorio, en el sentido común de estos conceptos, o del hecho de ser presa, la multitud o un individuo, de las grandes pasiones generales.

Pero de pronto este fenómeno nos enfrenta con el lado opuesto de su naturaleza, “cuando se demuestra en un hombre de una manera preponderante”. Confesamos que es en este punto donde el relato de Goethe nos parece más enigmático y velado. Efectivamente, uno tiene la impresión de que Goethe ha hablado aquí de un fenómeno sobre el que, en verdad, sabía mucho más, pero que ha soslayado revelar completamente este saber místico. Es esta una manera de obrar y de escribir que en esencia significaba algo ‘demasiado goetheano’ y que en un todo armonizaba con su modo de ser. El mismo dice que “. . . todas las filosofías y religiones han tratado de resolver prosaica o poéticamente ese enigma y de fallar definitivamente ese pleito”; y aún con mayor claridad habla, cuando expresa de sí mismo: “Vagabundeando acá y allá en los espacios intermedios de esas regiones, buscó, miró en torno suyo, encontró muchas cosas, no pudo adherirse a ninguna y creyó ver cada vez más claro que lo mejor era apartar el pensamiento de lo ingente e inconcebible”. Esta evasión ante lo “inconcebible” es tan goetheana como la exigencia de Goethe de que

Naturgeheimnis werde nachgestammelt\*.

Así, Goethe se comporta, más de una vez, cual místico que sólo alude con veneración a los más profundos misterios, besando al enigma del mundo, la orla de su vestido con “profundos y filiales estremecimientos en su pecho”.

Pero aquí no obra solamente la veneración de una sensibilidad mística. También le ayuda a ocupar esta posición y a conservarla constantemente, otra cualidad primigenia de su ser; cualidad sin la cual el fenómeno “Goethe” jamás hubiera podido realizarse, y que es idéntica a aquel “elemento” —una expresión del maestro—, en que imperaba lo demoníaco, en relación a él.

Volveremos más adelante a tratar este “elemento”. Ahora sólo nos concretamos a una sola observación. Goethe dijo expresamente a

\* se balbuceen los secretos de la naturaleza.



Eckermann que lo demoníaco no reside en su naturaleza, pero agregó: “me siento sujeto a él”. ¿Cómo? ¿La figura más humana de los últimos doscientos años está sujeta a este terrible y ciego poder, que desciende hasta el anonimato animal del fondo instintivo humano, del cual también se nutre? Sería éste un triste resultado.

La solución de este enigma la encontramos en esos extraños y místicos versos, del anciano poeta, titulados *Palabras primigenias órficas*, y en aquella parte del texto de *Poesía y Verdad* que se refiere a lo demoníaco del individuo, la cual ampliaremos con otras citas de Goethe para situarlo luego en una conexión universal.

Comenzaremos con nuestro texto. En él, Goethe habla sobre lo demoníaco en tanto se manifiesta preponderantemente en un hombre. Dice que ha podido observar durante su vida a varios de tales posesos. Daímon y genio se separan aquí netamente y la existencia de lo demoníaco en una individualidad se representa absolutamente independiente de su espíritu y de su talento. Sólo se acentúa la “enorme fuerza” del poseído por lo demoníaco, como también su “increíble poder sobre todas las criaturas e incluso sobre los elementos”. No es necesario pensar aquí en el Josué bíblico que detuvo con sus plegarias la marcha del sol, sino, más bien, en las palabras de Bismarck, que sólo adquieren su verdadero sentido considerándolas desde la perspectiva de lo demoníaco. Bismarck opinó, que el hombre es tanto más grande cuanto mayor es la ola que se estrella bajo sus pies. Es obvio que las fuerzas morales nada pueden hacer frente al hombre demoníaco, como lo destaca Goethe. Y cuando leemos a continuación, que la masa se siente poderosamente atraída por él, aún en contra de la opinión de la parte más sensata de la humanidad, entonces tampoco necesitamos elegir nuestro ejemplo de la política mundial del pasado reciente, sino que pensamos en una auténtica naturaleza donjuanesca, cuya personalidad demoníaco-varonil ejerce su irresistible encanto sobre el “alma colectiva” de una pléyade de mujeres, aunque “la parte más sensata” de la misma —su entendimiento— la adivine en su totalidad y su voluntad la rechace, o por lo menos trate de hacerlo.

“Rara vez o nunca encuéntrase contemporáneos suyos que estén a su altura” —continúa Goethe— “y nadie puede vencerlo, sino el propio universo, con el que iniciaron la lucha”. Según mi parecer, el mejor ejemplo no lo da Napoleón, que interiormente nunca ha fracasado, sino, también en este caso, la leyenda de *Don Juan* y su profundo acto final, en la concepción conmovedora y eternamente humana de Mozart.

Concluye Goethe sus consideraciones sobre lo demoníaco con esa

extraña pero grandiosa sentencia: "Nemo contra deum, nisi ipse deus". Aquí se concede al hombre demoníaco cierta igualdad de categoría con los dioses, que, en realidad, no puede deducirse de lo anteriormente dicho. Pero tomando en cuenta que también los antiguos, mucho más sensibles que nosotros a las conexiones aludidas, invocaron como "daimones" a verdaderas divinidades, debemos suponer la existencia de una especie de reciprocidad entre lo demoníaco personal y lo divino, que promete abrírnos amplias perspectivas.

Recordamos que Goethe se vió precisado a dar su opinión sobre lo demoníaco personal sólo porque llegó, al hablar de lo demoníaco, al problema de su Egmont, a quien él consideraba una figura demoníaca; figura que se originó en su afán de objetivar artísticamente y de desembarazarse de su vivencia de lo demoníaco, que se alzaba, ante él como un ser cada vez más peligroso. "Pugnaba" —expresa el poeta— "por salvarme de aquel ser terrible, buscando amparo, según mi costumbre, detrás de una imagen".

El *Egmont* es la única de todas las obras de Goethe, que desarrolla un tema histórico en el verdadero sentido del concepto. La historia de la liberación de los Países Bajos del yugo español, problema que también emocionó a Schiller, el otro representante máximo del "segundo humanismo", de tal manera que le dedicó dos de sus grandes obras, la *Historia de los Países Bajos* y el drama *Don Carlos*, atrajo también poderosamente el interés de Goethe en aquella importante época de su vida. Había investigado con tesón las fuentes, tratando de representárselo todo en la imaginación, en forma viva. "... Como protagonista ... habíase impuesto a la atención el conde de Egmont, cuya grandeza humanamente caballeresca me placía en grado sumo".

Sin embargo tuvo que "transformarlo para su uso". De esta "transformación" se originó la figura típica de un yo ideal que suele presentarse generalmente de una manera tan característica, en escritores jóvenes entrando en su edad madura. Si quisiéramos establecer comparaciones, bastaría recordar el *Enrique V* de Shakespeare. Sin embargo, esta "transformación" de Egmont realizada por Goethe tiene, para nuestras consideraciones, un sentido mucho más profundo que el mismo drama. "Pero al remozarlo yo así en mi pensamiento y liberarlo de toda traba" —relata Goethe—, "le adjudiqué desmedida ansia de vida, ilimitada fé en sí mismo y el don de atraerse a todos los hombres (attrattiva)".

Evidentemente, se revela el efecto del daímon descrito por Goethe, en esta transformación. En efecto, él encoge el tiempo y estira el espacio; hace lo que siempre fué y será la única actitud posible del espíritu

humano en la órbita de todo lo histórico. No existe para nosotros ninguna otra posibilidad, para acercarnos al pasado, que este procedimiento demoníaco: el que piensa históricamente, debe “rejuvenecer” el objeto elegido por su meditación y despertarlo así a una nueva vida —pues sólo lo vital posee para nosotros, los vivientes, el don de la “attrattiva”—, para luego “liberarlo” de todas las condiciones que ya no interesan desde el punto de vista de su nueva existencia. Aquel “fragmento de una personalidad de antaño” —también esta expresión es de Goethe—, hecho accesible a una visión histórica, sólo puede atreverse a agradarnos de esta manera deficiente. Su “tiempo” se encoge efectivamente, para condensar el resultado de este nuevo tiempo imaginario (¿no es acaso el tiempo siempre algo imaginario?) en una suprema facultad de acción, es decir, la dramática. Su “espacio”, el del pasado que, aun siendo el de los más grandes personajes, originalmente debe de haber estado condicionado y limitado por lo humano-animal, “se libera” para siempre, con éxito, de aquellas condiciones y limitaciones, de manera que la acción se traslada a un “espacio” eterno y demoníaco en su extensión, donde reinan una “desmedida ansia de vivir”, una “ilimitada fé en sí mismo” y “el don de atraerse a todos”; un plano, pues, en el que, obedeciendo a las necesidades del sentido dramático, todo debe apuntar a lo infinito.

Así ese daímon que actuó en la “transformación” goetheana de la figura de Egmont, se manifestó como un ser muy interesado en lo pasado y en su actualización; un ser que no se desvaneció en lo sucesivo, ni tampoco en la atmósfera histórica de la obra, de manera que el anciano Goethe, que en *Poesía y Verdad* trató en forma mucho más demoníaca su propia juventud, que anteriormente la figura de Egmont, pudo expresar todavía: “lo demoníaco, que por ambas partes anda en danza... he aquí lo que a esa obra... le valió el favor que aun hoy goza”. Las “dos partes” que aquí se encuentran “en danza” —expresión muy acertada en este caso— fueron comprendidas en relación a las fuerzas opuestas que actúan en el drama mismo. Sin embargo, opino que estas “dos partes” sólo pueden ser entendidas relacionándolas con aquella reciprocidad demoníaca que originó entre Goethe y Egmont un espacio de tensión cargado de ‘demonismo’; espacio medio, desde el cual van a irradiar, en forma continua y en todas direcciones, efectos poético-históricos de gran intensidad. Las consideraciones que siguen a continuación elucidarán que las “attrattiva” del Egmont deben comprenderse, efectivamente, de la manera expuesta.

En 1817, cuando Goethe contaba 68 años, escribió la ya mencionada poesía *Palabras primigenias órficas*, cuya primera estrofa fué encabezada con la palabra ΔΑΙΜΩΝ. Dicen los versos:

Wie an dem Tag, der dich der Welt verliehen,  
Die Sonne stand zum Gruße der Planeten,  
Bist alsobald und fort und fort gediehen,  
Nach dem Gesetz, wonach du angetreten.  
So mußt du sein, dir kannst du nicht entfliehen.  
So sagten schon Sibyllen, so Propheten;  
Und keine Zeit und keine Macht zerstückelt  
Geprägte Form, die lebend sich entwickelt.\*

En estos versos, el daímon se concibe como algo inherente a la personalidad, como algo que le es propio y que la determina. No obstante, la poesía es tan mística, habla en un lenguaje tan “órfico” y velado, sólo accesible al iniciado, que en 1820, tres años después de haberla escrito, el poeta se vió obligado a anteponer un comentario a la segunda edición de la poesía, aparecida en *Arte y Antigüedad*. Aunque el lector moderno puede prescindir de él, lo citamos, porque estamos convencidos de que el intérprete más digno de Goethe es, naturalmente, el mismo Goethe.

Dice el texto: “Con la palabra *daímon* designase aquí la individualidad fatal y limitada de la persona, que se declara inmediatamente al nacer; lo característico, en virtud de lo cual, pese a toda posible semejanza, diferenciase un individuo de todos los demás”.

Al comparar este comentario con el texto de *Poesía y Verdad*, parece surgir una contradicción. En éste, lo demoníaco era un poder que disponía arbitrariamente de los elementos fatales de nuestra existencia; en aquél, el daímon es la individualidad fatal de la persona. En

\* Según el día en que viniste al mundo,  
—el sol en conjunción con los planetas  
estaba— comenzó tu desarrollo,  
y fué siguiendo con arreglo a aquella  
ley que al mundo te trajo. Así es forzoso  
que seas, sin que a tí mismo hurtarte puedas.  
Tal antaño dijeron las sibilas  
y también los profetas profirieron;  
no hay tiempo ni poder que a alguna forma  
que sus fuerzas viviendo desarrolle,  
luego de ya acuñada, cambiar pueda.

*Poesía y Verdad*, era una fuerza que traspasa los límites; en el comentario, significa la individualidad limitada de la persona. En el primero, era lo enorme, lo inconcebible, el ser terrible que aparentemente separaba y unía; en el segundo, es lo característico en virtud de lo cual el individuo se distingue.

Ante todo quisiera hacer notar que se ha cambiado ahora, de pronto, la terminología: de ninguna manera debe identificarse lo demoníaco con el daímon. Recordamos que Goethe dijo a Eckermann: “No reside en mi naturaleza, pero estoy sujeto a ello”. Evidentemente habla de lo demoníaco. Por cierto, Goethe nunca ha expresado que no poseyera su *daímon*. Por el contrario, siempre acentuó decididamente la “forma acuñada de su ser que, viva, sigue su desarrollo”. La ley de su modo de ser “que le envió al mundo”, siempre fué para él una creencia mística, quizá la más profunda de su esencia.

“So mußst du sein, dir kannst du nicht entfliehen.”\*

Y esta creencia iba unida en él, en una forma muy arcaica, basada tanto en la antigüedad como en la Edad Media, a la conciencia absoluta de que fuerzas cósmicas participaron también en la configuración de su personalidad. Por ello, el primer libro de su biografía se inicia con la descripción de la afortunada constelación de los planetas, en la hora de su nacimiento. No carece de grandiosidad, cuando dice que el sol estaba en el signo de Virgo y culminaba ese día; que Júpiter y Venus se miraban amigablemente; que Mercurio no era adverso: que Saturno y Marte mostrábanse indiferentes y que “sólo la luna próxima a alcanzar su pleno . . . se opuso . . . a mi nacimiento”.

El leitmotiv de esta creencia resuena, quizá de una manera más notoria aún, en el comentario citado: “de ahí [de la determinación de los astros influyentes] debía derivarse el futuro destino del hombre y . . . uno se siente inclinado a confesar que la fuerza y peculiaridad innatas, determinan más que cosa alguna, el destino humano.”

Podríase trazar aquí una línea divisoria y resolver las aparentes contradicciones por medio de una separación de conceptos: lo anónimo de un poder ciego y demoníaco obra en todo individuo, tanto en el momento dominado por el instinto animal del acto generador, como en la hora indeterminable del nacimiento, con sus terribles peligros de muerte. En esta hora, sin duda existe una situación tanto macrocósmica como microcósmica; y de ninguna manera debe rechazarse la posi-

\* “Así es forzoso que seas sin que a tí mismo hurtarte puedas.”

bilidad de que ella pueda ejercer su influencia sobre el carácter y el modo de ser de la nueva criatura. Pero, necesariamente, todo lo que intervino hasta entonces de un modo ciego y demoníaco, debe adquirir de pronto rasgos personales e individuales, o viceversa: lo demoníaco que se incorpora a la nueva criatura, determina a esta individualidad para siempre y de un modo decisivo. Pero de esta manera, de lo demoníaco, que también influyó de un modo microcósmico en el acto carnal, y macrocósmico en el nacimiento, se ha originado el daímon personal de un individuo; y aquí es menester intercalar las profundas palabras de Heráclito:

119

ἦθος ἀνθρώπου δαίμων,

“Su modo de ser es para el hombre su daímon”.

La cita del filósofo griego constituye una interpretación que se verifica completamente en el sentido goetheano. El mismo Goethe alude a que sigue “el ejemplo de los antiguos y de quienes se percataron de algo parecido”. Entre los griegos, esta creencia en los daímones, parte integrante de un culto y una concepción de almas y divinidades de características arcaicas y a la vez vivientes, debe haber surgido necesariamente de raíces muy primitivas (las que E. Rohde busca en la creencia en las almas de los muertos). En tiempos posteriores, los daímones fueron poderes enemigos y portadores de malos augurios, indeterminables en su esencia, pero a los que Thales había situado al mismo nivel que a los dioses<sup>1</sup>. Como vemos, ya Heráclito había concretado una concepción muy singular del daímon, en la que éste entró en una relación muy directa, pero de difícil interpretación, con la esencia del hombre. Y, finalmente, conocemos en *El Banquete* de Platón una teoría sobre los daímones, “elaborada”, por así decirlo, en sus detalles; teoría de la que nos ocuparemos ahora detenidamente.

En esta obra Platón habla sobre Eros. Después de haberse emitido muchas bellas y profundas opiniones, Sócrates relata un diálogo que había sostenido con la sacerdotisa Diotime de Mantinea, la que le había manifestado que Eros, “que no participa de lo bueno y lo bello”, no puede ser un dios.

—“¿Qué?” —le preguntó Sócrates— “¿acaso es mortal Eros?”

—“De ninguna manera”, —contestó Diotime.

—“Pues, entonces, ¿qué es?”

—“Es, como te decía hace un momento, un ser intermedio entre lo mortal y lo inmortal”.

—“Pero, en fin, ¿qué es?”

—“Un gran daímon, Sócrates; porque todo lo demoníaco es algo intermedio entre los dioses y los hombres”.

—“¿Qué función tiene él?”

—“La de prestar el servicio de barquero desde los hombres a los dioses y desde los dioses a los hombres, y de mediador entre ellos . . . y por estar en el medio, los impregna a ambos, para que el todo se una en sí mismo”.

—“Un dios no se une con un hombre; todo coloquio y todo trato de los dioses con los hombres se realiza con la ayuda de los daímones, tanto en el estado de vigilia como en el de ensueño. Y quien entienda esto, es un hombre demoníaco . . . De tales daímones hay muchos y de muy diversas clases; también uno de ellos es Eros”<sup>2</sup>.

Después de relatar el mitologema del origen de Eros, nacido de la unión entre Poros (la abundancia) y Penía (la pobreza), Diotime observa al respecto: “No se parece ni a un mortal ni a un inmortal, sino que en el mismo día ora florece y prospera, ora muere; sin embargo, siempre revive, en virtud de la naturaleza de su padre, pero vuelve a perder lo conquistado, de modo que Eros ni sufre estrechez ni posee riquezas y por consiguiente, más bien se sitúa en el justo medio entre la sabiduría y la ignorancia.”<sup>3</sup>

Carlos Kerényi observa sobre esta cita: “Por una parte, Diotime utiliza la posibilidad que ofrece su teoría, para aprehender conceptualmente algo intermedio e incorpora al cosmos de las eternas formas del ser el estado fluctuante y difícilmente concebible del filósofo que ora es sabio, ora ignorante, sin ser nunca completa y definitivamente ni lo uno ni lo otro. Ella logra determinar lo filosófico por medio de lo demoníaco. Y por otra parte, colma esta esfera intermedia, solamente localizada en un sentido espacial, con el contenido vivencial del estado filosófico: lo demoníaco, que en general sólo nos arredra por su carácter misterioso e inverosímil.”<sup>4</sup> La “demonología” de Diotime nos facilita los siguientes puntos de apoyo en relación con nuestro tema:

Lo demoníaco se evidencia como “algo intermedio”, y el daímon mismo como un “ser intermedio” entre lo humano y lo inmortal, que desempeña un papel mediador entre ellos, pero de tal modo, que, situado en el medio, impregna al mismo tiempo a ambos, tanto a lo divino como a lo humano. Se origina así una nueva unidad, una nueva armonía cósmica, y surge el diálogo entre hombres y dioses, diálogo que se desarrolla en el lenguaje de lo demoníaco. Quien lo entienda, es un hombre animado por lo demoníaco, mientras que los otros son meros artesanos, que nada saben de lo superior. Y por último, Diotime

confirma la existencia de numerosos daímones de muy diversas clases, uno de los cuales es Eros. Pero ahora nos toca preguntarnos: ¿Induce a suponer lo demoníaco de *Poesía y Verdad* la presencia del “gran daímon” del Symposium, Eros, o, si no, en qué dirección hay que buscar al daímon goetheano que aquí actúa? Antes de tratar de dar la respuesta, debemos echar una mirada sobre el daímon individual y examinar nuevamente el fragmento de Heráclito.

Hemos ofrecido la traducción de esa frase que expresa: “Su modo de ser es para el hombre su daímon.” Pero en otra edición leemos: “Su modo de sentir (su esencia) es, para el hombre, su destino divino (daímon).”<sup>5</sup> Como se deduce de las grandes diferencias entre ambas versiones, la interpretación de esta cita es insuficiente. Por ello, Martín Heidegger trató de ofrecer en su *Carta sobre el Humanismo*, una interpretación más completa<sup>6</sup>. Parte Heidegger del significado propiamente dicho de la palabra ἦθος que designa la órbita abierta en que mora el hombre. “La morada del hombre” —dice— “contiene y preserva la llegada de aquello a que el hombre pertenece en su esencia.” Esto es δαίμων y Heidegger lo traduce simplemente por “dios”. Por lo tanto, la máxima significa, según él: “El hombre mora, en tanto hombre, en la proximidad del dios.” Aunque este resultado sólo satisface en parte, ya que de ningún modo pueden deducirse, del sentido de la máxima, las palabras “en tanto hombre”; y que, por otra parte, sigue siendo problemático por lo menos a la luz de nuestros resultados, el que realmente pueda traducirse “daímon” simplemente por “dios”, Heidegger sabe fundamentar con seguridad y en un sentido más profundo aún, el significado de la palabra ἦθος, citando un relato de Aristóteles sobre Heráclito. En la escena descripta, aparece el filósofo calentándose junto a un horno, e invitando a aproximarse a sus recelosos visitantes con aquellas palabras verdaderamente sabias: “Pues también aquí están presentes dioses.” Esta escena le dió a Heidegger la feliz idea de ver en ἦθος la “órbita de lo seguro”, de lo seguro no en un sentido exterior, sino concebido como una seguridad interior, anímica, a la vez que incluye lo natural y lo proporcionado. Resulta de ello que por δαίμων se comprende lo “in-seguro” (que es también, lo desmesurado, lo sobrenatural y lo inquietante). Por lo tanto tradujo en definitiva la máxima ἦθος ἀνθρώπου δαίμων de la siguiente manera: “La (segura) morada es para el hombre lo abierto a la presencia del dios (de lo in-seguro)”.<sup>7</sup>

Basándose en esta fórmula, se podría circunscribir así lo demoníaco: es el estar abierto del hombre ante la presencia divina o ante la presencia de un dios. Y por consiguiente, podemos plantear el problema



referente al daímon, del que Goethe estaba poseído en el último tiempo antes de Weimar, de la siguiente manera: ¿Cuál era el aspecto cósmico divino ante cuya presencia el joven Goethe estaba abierto, en aquella época de su vida animada por lo demoníaco?

Naturalmente, uno se siente tentado de contestar, que aquí sólo puede hallarse en juego el aspecto cósmico del gran daímon del Symposium, es decir, Eros. Sin duda la vivencia central de esta época, fué la pasión por Lili, sobre la que Goethe expresó que “dió a toda su vida una nueva orientación”. Y luego agregó: “... y no digo demasiado, cuando sostengo que mi llegada a Weimar y mi actual presencia fué una consecuencia inmediata de ello”. “... No solamente nosotros somos el amor” —dice Goethe en el mismo pasaje— “sino que lo es también el objeto amado que nos atrae. Y luego ..., se agrega, como un tercer poder, lo demoníaco, que suele acompañar a toda pasión y que encuentra en el amor su verdadero elemento. En mi relación con Lili actuó con especial intensidad ...”.

Sin embargo lo “delicado y extraño” de su inclinación, que Goethe acentuó con tanto énfasis, y la marcada alusión a los obstáculos que los mantenían separados y que, en el fondo, no hubieran sido insalvables, nos hacen reflexionar. Diotime resume la obra de Eros con estas palabras: *τόκος ἐν καλῷ καὶ κατὰ τὸ σῶμα καὶ κατὰ τὴν ψυχὴν* “Dar a luz en lo bello, en el cuerpo y en el alma”<sup>8</sup>; según la formulación mística de Plotino se trata aquí de una *φύγη μόνου πρὸς μόνον* (“fuga del uno al uno”)<sup>9</sup>. Pero al considerar los grandes amores de Goethe —no hay ninguno verdaderamente grande entre ellos—, entonces encontramos que no existe lo que hemos citado, sino algo muy opuesto. Estas inclinaciones, matizadas siempre demoníacamente, sólo son en parte y como excepciones —y quizá ni aún entonces— un “dar a luz”, un dolor y una obsesión de amor. Más bien poseen las características del “juego” y de lo pasajero y contingente. Es significativo el hecho de que Goethe se casó sólo muy tarde y de un modo que realmente no le correspondía. Por otra parte, también estas relaciones juguetonas terminan, —salvo raras excepciones y aun en los casos más serios— en una fuga, pero no en la “huída del uno al uno” de Plotino, sino en la huída muy goetheana del uno hacia la soledad.

“Wer von der Schönen zu scheiden verdammt ist,  
fliehe mit abgewendetem Blick ...”\*

\* “El que, desterrado, debe huir ante lo bello,  
huya apartando su mirada ...”

En efecto, tenemos la impresión de que en esta fuga prevalecía algo similar a un destierro. En la mitad de su vida, lo expresó de una manera muy bella y conmovedoramente elegíaca, al decir en su *Despedida* (1797):

Was ich gesollt, hab' ich vollendet,  
Durch mich sei dir von nun an nichts verwehrt,  
Allein verzeih dem Freund, der sich nun von dir wendet  
Und still in sich zurücke kehrt.\*

La época comprendida entre sus 18 y 74 años, nos brinda ejemplos de esa fuga goetheana ante una relación amorosa; y es muy difícil representarse el hecho de que lo demoníaco que prevalecía en ella, pertenecía al aspecto cósmico de Eros. Antes bien, en muchos sentidos se le oponía decididamente, a pesar de mostrarse con frecuencia —y en especial en el caso de su amor por Lili— con un disfraz que por lo menos se asemejaba a la imagen de Eros.

Al comenzar la descripción de los días anteriores a Weimar, Goethe se comporta aún completamente de acuerdo a Eros. Volvió desde la cima del San Gotardo, porque “ni pudo prescindir de Lili”: “φύγη μόνου πρὸς μόνον”. Pero enseguida agrega, casi disculpándose: “Una inclinación . . . no muere tan de buenas a primeras . . .”; es decir, que debe morir, y nosotros nos preguntamos ¿por qué? Luego sigue con decisión: “Había yo renunciado, convencido, a Lili, pero el amor hacía sospechosa esa convicción.” Sin embargo partió a “aquel hermoso viaje que le distrajo”. Pero vuelve: “. . . lo mismo fué verla de cerca que dolerme el corazón ante la idea de tener que darla por perdida.”

Y ahora surge la palabra fatal de los amores goetheanos: “Opté, pues, nuevamente, por la *fuga*.” A continuación, enumera todos los motivos que le impulsaron a ir a Weimar. Pero de pronto vuelve a presentarse el problema central, y debe tenerse muy en cuenta, que estas líneas han sido escritas por un hombre octogenario: “Pero todavía hay que añadir que yo, fuese como fuese, *tenía* que huir de Lili, ya tomase el rumbo del sur . . . ya me encaminase al norte . . .”.

Luego se comenta el viaje a Weimar. El Duque parte con su séquito, mientras Goethe se despide de todo el mundo y se encierra de la manera extraña que ya hemos relatado. Desde este momento em-

\* Yo, por mi parte, mi deber cumplido,  
que vuelva a molestarte nunca temas;  
mas perdona al amigo que de tí se aleja  
y que con nostalgias hoy vuelve a sí mismo.

piezan a acumularse en su relato elementos demoníacos de naturaleza no erótica. Ha empezado efectivamente su huída de Lilí. La realidad diaria retrocede a un segundo plano y cede su lugar a una realidad distinta y fantasmagórica. Como debido a la ausencia del caballero de Weimar, la fuga planeada no se ha realizado, emprende una fuga simbólica hacia los Países Bajos del siglo XVI, donde se pone la máscara del Conde Egmont o, mejor dicho, donde el antiguo Conde de Egmont se transforma, en un sentido poético, en un Egmont-Goethe. El tiempo se encoge, el espacio se estira y se juega arbitrariamente con los elementos necesarios de la existencia. Lo imposible logra imponerse; entre todos los otros, aparece un nuevo ser, y se separa lo que hasta entonces estaba unido, y lo que estaba separado, se presenta repentinamente como parte integrante de nuevas uniones. Por consiguiente, todas las realidades comunes adoptan un aspecto espectral: es la época en que Goethe deambula como fantasma por las nocturnas calles de Francfort. Se detiene ante la ventana de Lilí y oye a la amada cantar su canción “¡Ah, y cómo me atraes con fuerza irresistible!” (“Ach! wie ziehst du mich unwiderstehlich . . .”) a pesar de que ella ya lo cree lejos, o quizá precisamente por ello. Pero Goethe resiste; no se despoja de su capa fantasmagórica, no se da a conocer a su amada, y huye definitivamente. Se entrega aún más, como *viajero*, a esa situación fluctuante e inverosímil en que ya se encontraba en Francfort. De nuevo surgen en él recuerdos que ya le son familiares. En la figura de la Srta. W. viene a su encuentro Federica de Sesenheim. Todo impresiona de un modo “extraño” y lo “infinito” perturba al viajero, excepto la Srta. Delph, la joven sensata. Pero con una seguridad casi instintiva, el soñador se libera del peligro cotidiano que representa para él la señorita de Heidelberg. Se entrega sin reservas al daímon que lo tiene ahora completamente en su poder. En efecto, Goethe sólo está abierto para éste. Y cuando finalmente le da alcance la carta del caballero de Weimar, expresa con asombro: “Pareció como si me desprendieran escamas de los ojos.” Puede que así será pero no obstante sigue soñando, es decir, todavía continúa despierto para aquella otra realidad. Y por ello no es de extrañar, que el poseído no conteste, en la hora de la despedida, como Goethe, sino como Egmont-Goethe, y desaparezca con esta fórmula mágica repentina y definitivamente ante nuestros ojos. Aquí termina *Poesía y Verdad*; Goethe, el anciano, ya nada tiene que agregar. Y con ello, reconocemos sin dificultad al daímon que le anima: es un pariente cercano de Eros, es el daímon Hermes.

“Con Hermes como conductor de la vida” —así nos lo enseña la de-

finición clásica de Carlos Kerényi— “el mundo adquiere un aspecto especial. Me refiero a aquel aspecto hermético<sup>10</sup> que ya hemos conocido; aspecto muy real, que siempre permanece en la órbita de una experiencia natural de la vida. La totalidad de los caminos como espacio libre de lo hermético; lo contingente como materia hermética; su transformación por medio del hallazgo y del hurto —proceso hermético—, en una obra de arte hermética, que siempre tiene también algo de ilusorio: la riqueza, el amor, la poesía y toda clase de evasiones de la estrechez y la restricción impuestas por leyes, situaciones y destinos individuales . . . He aquí el mundo y *todo un mundo*: precisamente el que nos abre Hermes.”

Para que en adelante podamos sentirnos cerca de este “muchacho de la noche”, como lo llama en broma su hermano Apolo, seguiremos ateniéndonos al hermoso libro de Kerényi, titulado *Hermes der Seelenführer* (Hermes, el conductor de las almas). Tiene para nosotros singular importancia que Kerényi, al denominar la *Odisea* “la epopeya del viaje”, opone la realidad hermética del “Reisen” (viajar) a la del “Wandern” (deambular).<sup>11</sup>

Conforme a la definición del autor, el “viaje” es un estado eminentemente hermético, que se caracteriza por su elemento fluctuante. El “viajero”, aquella persona, a quien puede designarse así por su situación existencial, aparece como alguien que continuamente está huyendo. Pero el que huye, vive en una realidad muy pobre que —por así decirlo— se desenvuelve en un aire enrarecido y en una luminosidad crepuscular; es, pues, un mundo esfumado. Y ya que su esfera parece tan fantasmagórica e inverosímil, también el viajero debe aparecer ante sí mismo como un fantasma. Ya no se siente ligado a la comunidad humana. Cual fantasma, se eleva fluctuando sobre los peligros. Y su patria es el camino y la senda. Efectivamente, este mundo de los caminos es un mundo especial, un “reino intermedio” que, si bien existe, resulta muy inquietante y familiar a la vez. Pero aquél a quien este reino le es familiar tiene como dios a Hermes.

Con esto no queremos expresar que limitamos el grandioso y multiforme mundo goetheano a una mezquina fórmula de encantamiento, es decir, a la del daímon hermético. La multiplicidad de facetas que para nosotros abarca esta realidad de la herencia goetheana, haría estallar toda fórmula de esta índole. Al comparar la posición de Schiller, sus figuras sublimes y la ideología aristocrática de este “magno espíritu”, puro y glorioso, con la actitud típicamente goetheana, con la divina serenidad y las múltiples posibilidades de su interpretación, con la ingenua naturalidad de este “amante” que todo lo comprende y se

asimila, sólo entonces se captará el sentido de lo que expresé anteriormente: frente a Schiller y a toda la literatura posterior a su época, la lírica y la personalidad de Goethe causan una impresión singularmente antipatética. Se parece a un Bach o un Mozart, entre un Beethoven y un Wagner. Todo el arte europeo moderno es, como fenómeno total, patético y profundamente serio; la totalidad de Goethe, empero, serena hasta en lo más recóndito de su ser, impresiona como un manantial. El gran gesto de Schiller, lo sublime, está animado e inspirado sin duda por Apolo, el austero dios del éxtasis, con lo que tampoco queremos expresar que no existan otras inspiraciones en este gran poeta. A su lado, la actitud de Goethe, “el poeta ingenuo”, como Schiller lo denominaba, nos parece más flexible, jovial y juguetona, más intrínsecamente humorística y “graciosa”, en una palabra, más hermética ...

### III

Se ha dicho que el segundo *Fausto* y especialmente los tres primeros actos de este “juego serio”, como lo caracterizó el mismo Goethe, constituyen un mundo en el que impera el daímon hermético, con toda la gracia y la riqueza interpretativa de su atrayente e inquietante esfera nocturna. Efectivamente, la invención del papel moneda se manifiesta como una de las bromas más extraordinarias de este travieso dios; y también el característico claroscuro de la escena del palacio imperial recuerda en todo a la atmósfera de Hermes. En la escena siguiente, en el “salón espacioso ... adornado y engalanado para un baile de máscaras”, comienza a advertirse, de un modo preponderante, el tema principal de estos tres primeros actos: los planos temporales de lo histórico se aproximan de una manera que sólo es posible en esta esfera, y se fusionan definitivamente en la tercera escena del primer acto:

“Das läßt sich hören! fahre fort,  
Erfinde dir des Rätsels heitres Wort!”\*

También detrás de esta escena, Fauto y Mefistófeles aparecen como los escenógrafos poderosos y mágicos de un mundo de apariencia, semi-existente, donde se le quema la barba al mismo Plutón-Empera-

\* ¡Eso halaga al oído! Sigue, sigue,  
a ver si aciertas con la alegre clave  
de este rompecabezas que persigues.

dor, quien, sin embargo, queda incólume y regocijado, pues . . . todo ha sido un juego.

Pero el Emperador exige de Fausto travesuras más serias. Mediante el poder de la magia, Helena debe ser substraída al averno, y Mefistófeles, “descubriendo de mala gana el augusto misterio”, le señala el camino hacia “las madres”. “Las madres” . . . , “la creación mitológica más importante de la literatura moderna” —al decir de Kerényi—, no pertenecen a la esfera hermética. Sin embargo, se llega a su órbita por la audacia hermética de Fausto y así —debemos emplear aquí la auténtica palabra hermética— se le *roba* el misterio de la evocación mágica de antiguas figuras mitológicas. Y el astrólogo, que comenta la escena del hechizo ante el emperador, expresa:

“Empfangt mit Ehrfurcht sternge gönnte Stunden;  
Durch magisch Wort sei die Vernunft gebunden;  
Dagegen weit heran bewege frei  
Sich herrliche verwegne Phantasei.  
Mit Augen schaut nun, was ihr kühn begehrt,  
Unmöglich ist's, drum eben glaubenswert.”\*

Aparece Helena, y Fausto, sobrecogido por un repentino frenesí amoroso, quiere precipitarse a la fuerza a través de los planos temporales que aún resisten, para poseer la más bella mujer de todas las épocas. Pero entonces, lo hermético le cierra el paso. La violencia no le es propia: sus medios son la astucia y la magia. La “luminosidad crepuscular” se extingue de pronto, los espíritus desaparecen y Fausto cae sin sentido al suelo. Oscuridad y tumulto cierran el primer acto.

Pero ahora se ha aprendido: en adelante, es preciso actuar más herméticamente. Es, pues, necesario recorrer la senda de la magia. Aparece Homúnculo, el “protagonista del segundo acto . . .”<sup>12</sup> “... Ante todo se evidencia” —dice Goethe— “que en él (en este hombrecillo químico) se condensa una especie de calendario general e histórico del mundo, pues en todo momento sabe indicar lo que, desde la creación de Adán, ha ocurrido entre los hombres dentro de la misma constelación solar,

\* Acoged con respeto las horas que nos deparan los astros;  
que mediante el verso mágico se cohiba la razón;  
pero que, en cambio, remonte libre el vuelo  
la espléndida y audaz fantasía.  
Ved ahora con vuestros propios ojos lo que osadamente ambicionabais;  
imposible es y, sin embargo, por ello mismo fidedigno.

lunar, terráquea y planetaria". Sin embargo, el poema no toleró la mecánica de un tal calendario del mundo, y por consiguiente, el "intermezzo del calendario" no se realizó. En cambio, Homúnculo, cerniéndose sobre Fausto desvanecido, "descubre" sus sueños, y se comporta con ello como la "memoria mitológica" del durmiente.

„Waldquellen, Schwäne, nackte Schönen,  
Das war sein ahnungsvoller Traum . . .  
Nun fort mit ihm!“\*

Y así comienza el viaje mágico, que es un viaje hacia lo mitológico. En los campos de Farsalia y en aquella hora fantástica y peligrosa de una "noche de mala fama" (*verruchte Nacht*), se desarrolla la gran fiesta, en la cual se nos presenta la fórmula mágica que une los tiempos en una síntesis intemporal.

Y una vez que ha desfilado ante nuestros ojos el maravilloso tumulto de una mitología revivificada, que culmina en la boda mística de Homúnculo y Galatea, aparece "ante el palacio de Menelao, en Esparta", la reina Helena, todavía "ebria del violento vaivén de las olas" (*trunken von des Gewoges regsamem Geschaukel*).

A ella y a su séquito, el coro de las troyanas cautivas, les espera, según la astuta amenaza de Forkias-Mefistófeles, el sacrificio a manos de Menelao. Pero simultáneamente, se abre una salida ante este destino en la posibilidad de que Helena traspase los planos temporales. Durante los años de las guerras troyanas, se elevaron mágicamente, sobre la antigua tierra de Pelops, las altivas torres góticas de una "estirpe audaz, oriunda de la noche cimeriana". En este castillo vive ahora Fausto, como señor y rey "de la flor juvenil del norte" y "de la florida fuerza del este". Y en las nieblas que de pronto se extienden, se avanza por el inaudito camino; camino que bordea lo mortal, lo insólito y lo tremendo: Helena y el coro de las troyanas entran en lo gótico. En este camino inseguro de inexpresables tensiones y de fluctuación sobrehumana, el coro prorrumpe en intensos lamentos:

„Was geschieht? gehen wir?  
Schweben wir nur  
Trippelnden Schrittes am Boden hin?  
Siehst du nichts?“\*\*

\* Selváticas fuentes, cisnes,  
beldades desnudas,  
tal era su anhelante sueño . . .  
¡carguemos pues, con él!

\*\* ¿Qué sucede? ¿Avanzamos?  
No; que no hacemos más  
que patinar inciertas,  
sin un paso avanzar.  
¿No ves tú nada?

Así se pregunta, frenéticamente, en esta angustiosa senda. Y de pronto, le parece al coro que de las nieblas surge una figura divina. Se presiente la epifanía del dios que conduce las almas:

Hermes, el bienhechor, precedía a su comitiva, a través  
de sendas sombrías,  
y llegaron al curso del Océano y a la Roca Blanca  
y transpusieron la puerta de Helios y la ciudad de los Sueños,  
llegando prontamente a la Pradera de Asfodelo,  
donde moran las Almas, imágenes de la Muerte.  
*Odisea XXIV, 9-14*<sup>13</sup>

Así lo expresa la *Odisea*, y así lo canta también el coro, en la segunda parte del *Fausto*:

„Siehst du nichts? Schwebt nicht etwa gar  
*Hermes* voran? Blinkt nicht der goldne Stab  
Heischend, gebietend uns wieder zurück  
Zu dem unerfreulichen, grautagenden,  
Ungreifbarer Gebilde vollen,  
Überfüllten, ewig leeren Hades?“\*

De repente se alzan altas murallas. Estamos en el castillo de Fausto. Pero dentro de este mundo, en el momento culminante de la plenitud hermética, la melodía de lo demoníaco, que hasta esta parte del tercer acto perteneció exclusivamente a Hermes, comienza a trocarse en música polifónica: aparecen otras realidades y nuevas divinidades. Fausto invoca a Apolo:

„denn wo Natur im reinen Kreise waltet,  
Ergreifen alle Welten sich.“\*\*

y en un orgulloso y feliz estallido de júbilo, le revela a Helena que ella desciende de Zeus:

- |    |  |   |
|----|--|---|
| *  | ¿No ves tú nada? Díme:<br>¿No ves a Hermes llegar?<br>¿No brilla su áurea vara,<br>imperiosa y cruel,<br>mandándonos que atrás<br>volvamos otra vez, | que no salgamos de este<br>triste, sombrío lugar,<br>de este desierto averno,<br>donde no hallamos más<br>que sombras impalpables,<br>horribles de mirar? |
| ** | allí donde en limpio círculo Naturaleza impera<br>unos con otros engránanse los mundos;  |   |



„O fühle dich vom höchsten Gott entsprungen,  
Der ersten Welt gehörst du einzig an!“\*

Truécase la escena en un paisaje arcádico. Fausto y Helena son invisibles. Al fondo, donde tiene lugar su idilio, parecen dilatarse “grandes espacios cósmicos y honduras inexploradas”. Allí es engendrado y nace Euforión, el mágico hijo hermético de Fausto y Helena.

A pesar de la presencia de elementos ajenos a Hermes en la figura de Euforión, la idea de su existencia se nutre, sin duda, de la esfera de lo hermético. En el cántico del coro, que prepara su entrada, Goethe se apoya, conscientemente, en el Hermes del “Himno”,

„Dem, was liebliche Lüge,  
Glaubhafter als Wahrheit,  
Von dem Sohne sang der Maja.“\*\*

También los siguientes versos del coro se refieren a Hermes, aunque fueron escritos para recibir a Euforión que va a aparecer en escena:

„Gleich dem fertigen Schmetterling,  
Der aus starrem Puppenzwang  
Flügelentfaltend behendig schlüpft,  
Sonnendurchstrahlten Äther kühn  
Und mutwillig durchflatternd.  
So auch er, der Behendeste,  
Daß er Dieben und Schälken,  
Vorteilsuchenden allen auch  
Ewig günstiger Dämon sei,  
Dies bestätigt er alsobald  
Durch gewandteste Künste.“\*\*\*

\* Oh, siéntete cual nacida del más excelso dios,  
que sólo al primero de los mundos perteneces.

\*\*aquello que, con ser deleitable patraña  
y más verdadero que la verdad,  
cantó del hijo de Maya.

\*\*\*E igual a la mariposa  
que deja el capullo rígido,  
ya con sus alas se lanza,  
volando con libre brío  
por el éter que los rayos  
del sol inundan de brillo.

Él también se agita, leve,  
con travesura y con garbo,  
que el demonio, patrono habrá de ser  
con el tiempo, a no dudarlo,  
de rateros y de pícaros,  
que así lo está ya anunciando  
con sus mañas atrevidas  
y sus ardidés osados.

Pero ahora es Euforión, quien con sus hábiles ardides herméticos, perturba la idílica dicha, ese divino y feliz equilibrio de la esfera hermética que se asemeja a un sueño. Su trágica muerte destruye esta armonía. Sin duda, ya se presenta aquí algo diferente. La muerte es benigna y de múltiples formas en la esfera hermética, y difícilmente posee ahí un carácter definitivo<sup>14</sup>. Mas la imagen de Ícaro, hijo de Dédalo, despertada por el coro de un modo presagioso-metafórico, ya hace recordar la esfera de Apolo, del despiadado dios que hiere de lejos.

Por otra parte, el rápido y extático desvanecerse de Euforión conjura el mundo del dios contrario, Dionisos; y con un significado profundamente simbólico, es decir, con el repentino surgimiento de motivos que pertenecen al mundo dionisiaco, termina la escena de Euforión y toda esta parte eminentemente hermética del segundo *Fausto*:

„Denn es hat sich Dionysos aus Mysterien enthüllt:

Kommt hervor mit Ziegenfüßlern, schwenkend Ziegenfüßlerinnen,  
Und dazwischen schreit unbändig grell Silenus' öhrig Tier.“\*

¿Significa ello que el daímon hermético del mundo goetheano cede definitivamente su lugar al dionisiaco? De ninguna manera. Ya mucho antes de que en los últimos versos del tercer acto surgiera el nombre de Dionisos, Fausto había huído. Se encuentra lejos. Ha sido su última fuga, su último viaje. Ya no viajará más, sino que sólo deambulará. Y en este “deambular” se conquistará una última realidad grande y digna; la del hombre vencedor del mar, al igual que el mismo Goethe conquistó “deambulando”, simbólicamente, Italia, Oriente y el macrocosmos humano de sus últimos años, para encontrarse finalmente en una situación cósmica, en la que su “estar abierto”, el del Goethe como “esencia colectiva”, ya no correspondía a Hermes, ni tampoco al daímon de otra figura olímpica, sino casi exclusivamente a Zeus, al “más grande de los dioses”, “encarnación suprema de lo divino”, “porque a él convergen todas las líneas y porque ningún problema puede prescindir de él” (W. F. Otto).

Sólo al comparar las características dominantes de su viaje a Italia con las de su huída antes de Weimar, se aprecia en toda su trascendencia la profunda diferencia entre el Goethe hermético-juvenil y el Goethe jovial<sup>15</sup>-varonil.

\* Pues Dionisos despójase del capuz de los misterios; y con patas de cabra se adelanta, haciendo saltar a las caprípedas, mientras en medio cabalga descarado Sileno en su rebuznante jumento.

Volviendo a la oposición de Kerényi entre “viajar” y “deambular”, el Goethe hermético era un viajero; en cambio, el Goethe que ha llegado a su máxima madurez, el Goethe-Zeus, “deambula”. Ya no es un “viajero” sino un “viandante”.

Sirva de ejemplo el destino de Alejandro Magno para evidenciar cuán estrechamente se relaciona el “deambular”, el „*erwandern*“, sentido en que empleamos esta palabra, con el descubrimiento, y cuán íntimamente se une la idea del descubrimiento con la de conquista. Como viandante, el hombre no se desvanece en sendas esfumadas, y sólo relativamente es forastero. Quizá lo sea exteriormente, pero nunca se considera a sí mismo como tal. Para ello, le falta al viandante ese rasgo fantasmagórico e inverosímil propio del “viajero”. Por el contrario, es e impresiona como una realidad completa y perfecta: en contacto siempre muy estrecho con la tierra, aunque no con una tierra limitada. Con cada paso se asienta en la tierra, que nunca le parece extraña al viandante, sino que, desde un principio, le es íntimamente familiar. Por lo tanto, con cada uno de sus pasos descubre también, pero no inventa. Lo que trata de descubrir, no le es extraño, en un sentido absoluto. No; sabe que siempre ha existido y que sólo necesita deambular, para descubrirlo. Resultado de ello es esa seguridad instintiva de los grandes descubridores, que es la que más se asemeja a la de las aves de paso. Es muy significativo lo que escribe el Goethe de 37 años de edad, cuando estuvo por primera vez en Italia: “Por fin se siente uno en el mundo en su casa, como si aquí hubiera nacido y hubiera sido educado, y como si volviera ahora de una cacería de ballenas por Groenlandia”. Y en el sur de Italia se le ocurrió seguir su marcha hasta la India, “no para descubrir algo nuevo, sino para contemplar lo ya descubierto a mi manera”. Y agrega: “Lo encontré, tal como a menudo lo predije... Mucho de lo que entre mí suponía... lo veo aquí, con mis propios ojos, como algo absolutamente seguro”. Y como el viandante encuentra, de esta manera singular, en lo extraño, lo que le es propio, es decir, lo descubre, su “deambular” debe ser también un continuo apropiarse de algo, lo que en Goethe naturalmente sólo se realizó en un sentido simbólico, pero que en Alejandro, Enrique el Navegante o en Colón condujo a una conquista real de lo descubierto. Pero sea como fuere; los horizontes conquistados en el “deambular” expanden al mismo viandante; su espíritu se enriquece cada vez más, su patria se torna cada vez más grande, pues cada casa le parece un hogar y cada comunidad una de las suyas. No se marchita en la lejanía y en el extranjero, como al “viajero” a menudo le sucede. Es el gran creador, que descubre lo

que encuentra en lo que le es presentidamente conocido y que con esta conquista lo incorpora a su cosmos, de una manera simbólica e inteligente. “El Jardín de Alcinoos” —dice Goethe en Italia— “había desaparecido; un jardín universal se había abierto”. Se “ha abierto” a un nuevo daímon: “Su protector ya no es Hermes sino el dios de los horizontes más amplios y del fundamento más firme, Zeus” (C. Kerényi).

Al principio de su *Viaje a Italia*, la presencia del daímon Zeus es tan preponderante, que Goethe, el viandante, siente de un modo completamente cósmico. El efecto de lo contingente casi se anula; no se observa ningún rasgo de lo fluctuante y menos aún de lo espectral. Lo arbitrario y lo contradictorio no se manifiestan, y el espacio y el tiempo conservan su carácter cotidiano. En el *Viaje a Italia* siempre se determina esa posición cósmica que Goethe ocupa en cada situación: el tema preponderantemente *jovial*, el del tiempo atmosférico se acentúa en toda oportunidad; datos mágicos se repiten y las “corrientes del antiquísimo mar” ya le son “comprensibles”, en el sentido estricto de la palabra, a la vista de las nubes sobre los Alpes. Y en la noche del 8 de septiembre de 1786 se encuentra en el Brenner, cerca de la frontera italiana, donde, entre monumentales montañas, se ve próximo a la meta presentida: “Para mi visión del mundo adquiriré muchas cosas, pero nada nuevo ni inesperado. También soñé no poco con el modelo de que tanto he hablado y según el cual tanto me agradaría dar forma visible a lo que en el fondo de mi alma bulle y que no puedo poner ante los ojos de cada uno al natural... Fuéase haciendo luego cada vez más obscuro, borráronse los pormenores, tornáronse más ingentes y magníficas las masas, y a lo último, cuando ya todo cerníase ante mí cual una mera, íntima y secreta visión, vi iluminarse nuevamente de pronto las nevadas cumbres al fulgor de la luna, y ahora aguardo a que la aurora alumbre esta cañada, en la que estoy prensado, en el límite divisorio del Sur y del Norte”.

Y aquí, en este límite cósmico entre el Norte y el Sur, en esta posición central de un gran momento, nos despedimos de él por esta vez. Que continúe confiado su camino, que ya se ha elevado a la esfera de lo simbólico, y que descubra y conquiste a Italia deambulando a través de sus “paisajes”, como él lo había soñado desde su infancia... o desde los primeros años del primero de sus ascendientes.

Porque hoy, en la segunda mitad del siglo XX, debemos suponer que en Goethe, al igual que en todos nosotros, existe una tradición antiquísima, que la psicología moderna sitúa en la esfera inconsciente-universal del alma humana. Hoy nos es lícito suponer, que —producida por muy favorables coincidencias de hereditiedades de ín-

dole y dirección distintas— poblaba el mundo interior de Goethe una extraordinaria plenitud de visiones e imágenes primigenias— “fragmentos de existencias anteriores”— y una tensión tan fuerte entre éstas, como pocas veces observamos en un hombre; tensión que probablemente se debe a íntimas constelaciones muy afortunadamente compuestas y yuxtapuestas, bien que no accesibles todavía para el pensar moderno. A esta plenitud y tensión de las imágenes primigenias se agregó, en Goethe, un arraigo particularmente profundo de estas mismas imágenes en el estrato inferior del recuerdo humano. Así, todo lo que él creó, desembocó en lo humano y lo general, y no solamente en un sentido literario o científico, sino también mitológico. Estaba “abierto” no sólo al mundo y sus materias, y no solamente al alma y su cosmos, sino también a los dioses, en el sentido demoníaco de este concepto: “ἦθος ἀνθρώπων δαίμων”.

Si se quiere expandir, en el sentido de las realidades cósmicas goetheanas, la hermosa fórmula de Jung, según la cual el cuerpo es, “en el fondo”, materia, y el alma, “en el fondo”, mundo, se podría decir que el hombre significa, “en el fondo”, Dios, pero Dios, “en el fondo”, hombre. La expresión más conmovedora y más profunda de esta idea ha sido Jesús, hijo de Dios, que se llamó a sí mismo “el Hijo del hombre”.

## VII EL SIMBOLO DEL MACROCOSMOS EN EL JUICIO FINAL DE MIGUEL ANGEL Y LA TRADICION MEDIEVAL

### I

Miguel Angel, entre Leonardo y Rafael, representa (para nosotros casi simbólicamente) el período más maduro del Renacimiento italiano: el Quinientos.

Aquellos pocos y muy notables maestros que al lado de ellos figuran, surgen del fértil *humus* del Cuatrocientos, y el estilo quinientista es sólo el estilo de vida de ellos mismos. Los años que siguen a la muerte de Rafael y de Leonardo ya no son “Cinquecento”, en el propio sentido estilístico que nuestra época había dado a ese término, sino un interesante período de transición que se llama —a falta de una expresión más propia— Manierismo. Este tampoco llena los años restantes del siglo XVI. Súbitamente toma la evolución artística nuevo y determinado rumbo. El nuevo estilo es el barroco.

También Miguel Angel empezó su obra artística en pleno Cuatrocientos; sus años de madurez correspondieron a los lustros del Manierismo, y su vejez a una época en que el primer barroco iba conquistando en todas partes la sensibilidad artística de los italianos.

Sólo las primeras décadas de la vida de Miguel Angel caen en la era del florecimiento del estilo quinientista.

En todo caso, éstos eran los años en que Miguel Angel pintaba los frescos de la Sixtina y creaba las esculturas de las tumbas mediceas en Florencia; no obstante, su creación artística se extiende de numerosos años más, y deja surgir ante nuestra contemplación el problema del estilo con relación a su arte.

No es forzoso que se plantee el mismo problema en el caso de todos los artistas de larga vida. Aun cuando sean tan notables como un Ticiano o un Víctor Hugo. Estos permanecieron fieles a un modo de expresión artística durante toda su vida: el primero, al estilo del Quinientos veneciano; el segundo, al del Romanticismo francés. Pero en el caso de un Goethe el mismo problema de estilo evidentemente se plantea. Goethe surge del barroco crepuscular, el rococó, y llega, a través del *Sturm und Drang*, al gran estilo clásico del segundo humanismo, para comprender y consentir en su vejez tanto el Romanticismo como las formas de un porvenir más lejano del espíritu europeo.

Similar al destino artístico de Goethe fué el de Miguel Angel. El arte de este “divino” —como sus contemporáneos le llamaban— es un “compendio” de estilos de las épocas sobre las cuales se ha extendido su larga y solitaria vida.

Lo notable fué, empero, que, una vez formada su personalidad, el influjo del ambiente no le tocaba casi en nada: en su trágico orgullo y en su aislamiento ascético, Miguel Angel cerró aquellas puertas de su mundo que daban a las corrientes de su época, expresando, sin embargo, a su propio modo, las transformaciones de su siglo, el siglo tormentoso del Quinientos.

Por consiguiente, la moderna investigación renunció muy pronto a considerar una unidad estilística *externa* en su obra, y surgió primero la idea que veía en él al “padre del barroco” y más tarde la nueva que reconocía en su figura y en su arte la presencia de marcados contenidos medievales, hasta llegar a descubrir el *geheime Gotik*, “lo gótico secreto”, lo gótico intrínseco y hermético en el mundo del Buonarroti.

De esta manera, estamos, en la historia de la comprensión del arte miguelangelesco, en una época de expansión casi vehemente en cuanto a la significación artística de esta figura, que era para nuestros abuelos una de las mayores del Renacimiento y para nuestros padres el padre del barroco, convirtiéndose, para nosotros, *también* en un tardío representante de contenidos medievales.

Demostrar la presencia de estos tres elementos en las obras del maestro parece una empresa bastante fácil.

Las acabadas obras de su juventud y de la primera época del varón maduro —la *Madonna dei Francesi*, en el San Pedro del Vaticano; el *Baco*, en el Bargello de Florencia, las composiciones de la bóveda de la *Capilla Sixtina* y las *seis figuras principales de las sepulturas florentinas*, así como los dos grandes “símbolos de su propia existencia: el *David* y el *Moisés*— son, sin duda alguna, representantes del estilo quinientista, de valor igual al de las mejores creaciones de Rafael y de Leonardo.

En la célebre *escalera de la Biblioteca Laurenciana*, en Florencia; en el *Juicio final de la Sixtina* y en el exterior del *ábside de San Pedro*, en Roma, en cambio, parece vivir todo lo que será esencial en el barroco: la tensión dinámica de los polos opuestos, la creciente preponderancia de lo pintoresco y el despertar del espíritu humano para la realidad de lo infinito. Nos parece que tanto el brutal dinamismo del Cristo-Juez del *Juicio final* como la agitada muchedumbre de cuerpos flotando o precipitándose en el espacio sin fin son características del

estilo barroco: ante estas obras bien difícil sería negar la contribución del maestro a la sensibilidad barroca.

En cambio, la última obra del anciano, la llamada *Pietà Rondanini*, nos da a conocer en la personalidad de Miguel Angel la presencia de una sensibilidad estilística contraria a la barroca. Sólo el más moderno expresionismo de nuestro siglo llegó a estos extremos trágicos y temerarios en la espiritualización del cuerpo humano. Sólo nuestro siglo —o los de la Edad Media: el primer período del estilo gótico. Notables investigadores, como Carlos de Tolnay, demostraron que tanto el dinamismo en las formas de la arquitectura pintada como unas importantes características de composición de la bóveda de la *Capilla Sixtina* se originan en el gótico; así que la “goticidad” de la *Pietà Rondanini* no está sola, en absoluto, dentro del mundo de Miguel Angel<sup>1</sup>. Analogías con esa idea gótica brotan en abundancia de todos los puntos de este mundo: por un lado, la fe medieval de su *Rime*; su derivación tanto hacia el ascetismo de un Savonarola<sup>2</sup> como hacia el misticismo de una Victoria Colonna, y por el otro lado, lo “gotizante” de las figuras del Manierismo miguelangelesco —como son, entre otros, su *Vittorioso*, la *Madonna infinita*, los contenidos espirituales de su *Juicio final*—, y, al fin, el concepto del segundo proyecto de la sepultura del Papa Julio II<sup>3</sup>. Ellos pueden servirnos como pruebas de la presencia de contenidos góticos en su vida y en su arte.

Pero ¿en qué consiste lo medieval en el último de nuestros ejemplos, en el *proyecto* de la sepultura juliana, que nosotros sólo conocemos por un dibujo de Sacchetti, copiado del original perdido de Miguel Angel? A mi modo de ver, estos contenidos se hallan en dicha composición en el papel central de la Virgen. Este “papel” era, indudablemente, un matiz muy arcaico en el siglo XVI, época que luchaba violenta y vehementemente contra la veneración de la Madre de Dios<sup>4</sup>. Y realmente la historia interna de este siglo en Europa muestra el definitivo abandono de la idea central del Medievo: la de la Madre-de-Dios: la de la Madre.

La Humanidad siguió entonces nuevos rumbos, y la Edad de la Madre, que era al mismo tiempo la de la Tierra, la del concepto geocéntrico, se cambió en la Edad del Hombre, que llegó a ser al mismo tiempo dios y Helios<sup>5</sup>.

No deja de tener un profundo significado el hecho de que en ese mismo tiempo surge, venciendo los antiguos conceptos del mundo, el concepto heliocéntrico, llamado copernicano.

El espíritu de Miguel Angel sigue el gran camino común del destino del hombre europeo. No sólo en las formas exteriores de su arte



podemos notar la enorme metamorfosis de su época. Este hombre, que llegó desde el estilo clásico del Quinientos, después de la catástrofe con Savonarola del mundo del Cuatrocientos, aumentó luego en su arte la complicada problemática del Manierismo hasta la robusta respuesta del protobarroco, y cumplió, de este modo, con las exigencias de su dinámico temperamento de hombre y de artista; este mismo hombre logró espiritualizar de una manera católica sus resultados artísticos en el expresionismo “medieval” de sus últimas *Pietà*. Así, su vida y su arte expresaron, a su modo, todo lo esencial de los contenidos espirituales del siglo XVI.

Y en este sentido es él el antagonista de la Reforma septentrional, él, el artista sencillo y solitario, hijo adoptivo —y por eso mismo, hijo espiritualmente más verdadero que los hijos de la sangre— de la sagrada Roma, sobre la cual cantó: *Questo sol m'arde e m'innamora*. La enorme lucha entre la antigua fe y la revolución religiosa —la que atormentaba el equilibrio hasta de los más serenos espíritus de la época— llegó en él a una síntesis armónica, de forma que, siendo él, por un lado, propugnador de nuevas formas e ideas en el arte, es, por el otro, heredero legítimo de la tradición católica medieval, auténtico representante de la herencia mística de un Dante Alighieri y de un San Francisco de Asís.

Es justo hablar, en su caso, de una síntesis de las fuerzas empeñadas en impía lucha, puesto que la descomposición del mundo medieval, el de la Madre, la notará el investigador también en el arte de Miguel Angel. El maestro de la *Madonna della Scala* y de la *Pietà dei Francesi* pone todavía en el centro de la composición de la tumba del Papa Julio y sus sepulturas mediceas a la Madre-Virgen; esta idea gótica, empero, ya no es realizable en la atmósfera agitada del siglo XVI. No deja de tener un sentido simbólico para nosotros que ambas obras tuvieron que quedarse en fragmento. Es significativo que a la *Madonna Medici* se la llame también *Madonna Infinita*. Es entonces cuando surge la inquietud por la búsqueda de un nuevo ideal. Este ideal es masculino, siguiendo la tendencia general de la época; una síntesis del Hombre y de Dios, por un lado, y, por el otro, de Helios y Cristo, o de Apolo y Cristo<sup>6</sup>. De esta búsqueda salen, en el arte del maestro, las figuras del *Apolo-David*, del *Cristo*, del *Vittorioso*, del *Bruto* y, para terminar, la más grandiosa realización del ideal nuevo: el Cristo-Helios del *Juicio final*.

Pero, por otro lado, también están en plena actuación en su arte los correlativos católicos.

Al lado de este *Deus-Ultor* aparece nuevamente la figura de la Madre,

y poco después que el maestro terminara esta composición, la Madre regresa y toma su antiguo lugar en el centro del mundo miguelangellesco. Me refiero a las tres últimas *Pietà*. El Hijo murió, pero vive la Madre; y el Hijo muerto regresa a la Madre, que es, al mismo tiempo, Madre, Mujer y Tierra. Este es el sentido esencial de las últimas obras del anciano. Y en este sentido se resuelve, mediante una *unio mystica* de los dos grandes contrarios del mundo humano, toda la tensión espiritual tanto del siglo como del artista.

## II

El Juicio universal es la representación de la tragedia escatológica de la Humanidad, el momento final del mundo, en que, según las palabras de la Biblia, “ya no habrá más tiempo” (*Apocalipsis*, X, 6), y “aparecerá en el cielo la señal del Hijo del Hombre”, a cuya vista “todos los pueblos de la Tierra prorrumpirán en llanto, y verán venir al Hijo del hombre sobre las nubes resplandecientes del cielo con gran poder y majestad...” (Mat., XXIV, 30). Miguel Angel, un espíritu de profunda religiosidad, quería dar una ilustración a las palabras de la Biblia, mas lo hizo con la característica *terribilità* de su gran arte y según los principios de la cultura de su siglo.

Esa cultura era la de una síntesis única y ejemplar. En el Quinientos se han manifestado, por un lado, los resultados del estudio de la antigüedad, las formas del pensar llamadas neoplatonismo, el concepto antiguo sobre la significación del cuerpo humano, etcétera; y, por otro lado, la conciencia de los resultados del pasado reciente, la de la gran línea del progreso italiano desde los comienzos del *Duecento*, a través de la obra de Dante y la poesía de Petrarca, hasta el gran arte del maduro *Quattrocento* tardío y la forma de la vida del *Cortegiano*. En consecuencia de esa rica cultura, compuesta del cristianismo, de la antigüedad y de un insólito y anteriormente nunca imaginado desarrollo de una entre las formas peculiares del “espectro” europeo, la de Italia, la representación del *Juicio final* de Miguel Angel no se ha reducido a la pálida obra de piadosa unilateralidad de un Frà Angélico; por lo contrario, llegó a ser un poderoso —quizá el más poderoso— símbolo de los “asuntos finales”. Los “asuntos finales” (citando así una expresión del misticismo medieval de Alemania), es decir, los problemas del fin del mundo y de la vida, estaban, claro está, desde siempre, entre las cuestiones que habían estimulado principalmente la imaginación y la preocupación de las gentes. En todas las grandes mitologías nos encontramos con “mitologemas” que han intentado dar

una respuesta —por supuesto, una contestación mítica— a ese tremendo tema del desmoronamiento inevitable del mundo: el macrocosmos. Es una enorme muchedumbre, realmente un mundo entero, el que está moviéndose en esta composición. Mas, a pesar de los numerosos grupos que están en movimiento y agitación, nada hay caótico en el cuadro. Al contrario, la vista encuentra sin dificultad el centro natural de toda la composición en la figura terrible del Cristo-Juez, y una vez encontrado ese fuerte, joven y cruel Dios, todo se agrupa por sí mismo en torno a su máxima potencia. Cristo aparece en la imaginación apocalíptica del artista —contra toda la tradición iconográfica— como un musculoso atleta imberbe, casi enteramente desnudo. Ya fué dicho varias veces que él aquí es tan sólo fuerza, tan sólo la emanación de un tremendo dinamismo: el Dios vengador, el *daimon* de luz devoradora, de la luz que está detrás de él, como un sol que nace de otro sol, para nosotros, de desconocidas zonas.

Y encontrado una vez el centro, los cuatro ángulos de la representación se separan en seguida. Allá encima, a mano derecha, ángeles extraños, sin alas, están volando con la cruz de Cristo, y a la izquierda traen otros ángeles los símbolos del sufrimiento divino: la columna y la corona de espinas. Al mismo tiempo, abajo se separa de la parte principal de la composición, a mano izquierda, la barca de Caronte, llevando las almas de los muertos, por encima de las tenebrosas olas del Aqueronte, en dirección a la boca del infierno. Este tema, uno de los más conocidos de la tradición antigua por el Canto VI de la *Eneida*, de Virgilio, vino, como ya lo notaba Vasari<sup>7</sup>, del poema de Dante a Miguel Angel:

*Caron, dimonio con occhi di bragia,  
loco accennando, tutti li raccoglie,  
batte col remo qualunque s'adagia.*  
(Inf. III, 109-111)<sup>8</sup>

A la mano derecha, por el último de los ángulos, el espectador encontrará la dramática escena de los muertos resucitados. Este rincón del fresco no contiene ninguna de las reminiscencias de la antigüedad, como se las veía en el rincón opuesto: he aquí el mundo del Antiguo Testamento, el de las profecías agitadas de Ezequiel.

“La virtud del Señor se hizo sentir sobre mí —dice el profeta— y me sacó fuera el espíritu del Señor, y me puso en medio de un campo que estaba lleno de huesos y me hizo dar una vuelta alrededor de ellos: estaban en grandísimo número tendidos sobre la superficie del campo, y secos en extremo. Díjome, pues, el Señor: “Hijo de hombre, ¿crees tú acaso que estos huesos vuelven a tener vida?” “¡Oh Señor Dios!

—respondí yo—, Tú lo sabes.” Entonces me dijo El: “Profetiza acerca de estos huesos, y les dirás: Huesos áridos, oíd la palabra del Señor; esto dice el Señor Dios a estos huesos: He aquí que Yo infundiré en vosotros el espíritu y viviréis, y pondré sobre vosotros nervios, y haré que crezcan carnes sobre vosotros, y las cubriré de piel, y os daré espíritu, y viviréis, y sabréis que Yo soy el Señor.” Y profeticé, como me lo había mandado, y mientras yo profetizaba oyóse un ruido, y he aquí una conmoción grande, y uniéronse huesos con huesos, cada uno con su propia coyuntura. Y miré y observé que iban saliendo sobre ellos los nervios y carnes, y que por encima se cubrían de piel...” (Ezeq., XXXVII, 1-8).

Los cuatro ángulos se han separado, de este modo, ante nuestra vista; ahora es menester ocuparnos de la escena principal, que constituye el tema propiamente dicho del fresco.

Alrededor del Cristo, ángeles y santos: una densa muchedumbre.

A su lado izquierdo, los tremendos grupos de las almas malditas. Aquí los condenados están precipitándose en el vacío, tirados y empujados por diablos riendo de cruel escarnio frío, hacia la barca de Caronte y hacia la boca del infierno. Sobre ese lado reina la mayor desolación y desesperación.

Al lado derecho acontece lo contrario. Allá por encima del campo de Ezequiel empieza la fluctuación de los cuerpos resucitados. Y encontramos grupos volando a la cima, auxiliados por unos ángeles extravagantes, sin alas, musculosos, que recuerdan a los atletas de la antigüedad. Aquí tampoco reina verdadera alegría. Este difícil y peligroso viaje a los cielos es un esfuerzo, una lucha; sin embargo —y esto es lo importante—, este movimiento es en absoluto opuesto a la caída del lado izquierdo del fresco.

Y ahora ya se verá mejor: del gesto de la mano del Cristo-Juez parte la línea principal de toda la composición. Es como una fuerza viva, un dinamismo, que da el supremo sentido a todo. Originase en el Dios y deriva de la mano divina; anima a los ángeles y santos que están detrás de la luz central; va a través de la figura gigantesca de San Pedro; llega hasta los condenados del lado izquierdo; da, precisamente allí, una decisiva vuelta; entra en un curioso grupo de posición central y, abandonándolo, se va sobre las almas flotando; sigue a la línea de cabezas de las más importantes figuras de los santos del lado derecho, y termina, al fin, su camino en el punto de partida: la mano elevada del Dios-Juez.

Una magnífica rotación hace que todo gire alrededor de la luz central de la divinidad<sup>9</sup>. De este modo se aclara ante nosotros el esquema de

esta composición: un centro lúcido, un círculo de rotación alrededor del centro lúcido y cuatro partes más o menos separables de la composición fuera de la rotación principal.

Entre el grupo de los malditos y el de los resucitados, empero, se halla un grupo no analizado todavía. Es un grupo que no está flotando ni cae: se nos acerca volando desde las profundidades del espacio infinito del cuadro. Vasari, en su *Vite*, nos dejó la siguiente explicación sobre este grupo:

Sono sotto i piedi di Cristo i sette angeli scritti da San Giovanni Evangelista, con le sette trombe, che, sonando a sentenza, fanno arricciare i capelli a chi gli guarda, per la terribilità che essi mostrano nel viso...<sup>10</sup>

Y Tolnay agrega:

Michel Ange a donné aux quatre premiers, tournés ver la gauche, le masque joufflu des Vents antiques et ils semblent réellement insuffler l'âme dans les corps des ressuscités<sup>11</sup>.

Esta analogía seguramente no es una mera coincidencia casual, porque las relaciones entre los ángeles del *Juicio final* y los vientos del Universo son conocidas en varias formas y, ante todo, en la tradición cristiana-bíblica. En el libro de Ezequiel, por ejemplo, que fué, como hemos visto, una de las fuentes principales para Miguel Angel, se encuentran las siguientes palabras:

“... mas (los cuerpos) no tenían espíritu o vida. Y díjome el Señor: “Profetiza al espíritu, profetiza, ¡oh hijo de hombre!, y dirás al espíritu: Esto dice el señor Dios: Ven tú, ¡oh espíritu!, de los cuatro vientos del mundo y sopla sobre estos muertos y resucitarán.” Profeticé, como me lo había mandado, y entró el espíritu en los muertos y resucitaron, y se puso en pie una muchedumbre grandísima de hombres.” (Ezeq., XXXVII, 8-10.)

Y los ángeles con las trompetas tienen en el *Juicio final* de Miguel Angel un papel doble: son los señaladores de la final perdición, mas al mismo tiempo también las personificaciones de los vientos cuyo sopro vital hace revivir a los muertos.

### III

El arte italiano, cuando representaba el Juicio universal —y se recordará que lo hacía numerosas veces—, seguía otro esquema de composición distinto del de Miguel Angel.

El *Juicio final* —mencionando algunas de sus representaciones en orden

cronológicamente inverso— de un Signorelli o de un Frà Angélico, de un Nardo di Cione o de un Giotto, reflejan aún una forma medieval de composición, o sea la forma de narración —forma, por consiguiente, épica— y la de yuxtaposición —forma entonces estática, como se puede ver en el mosaico del *duomo* de Torcello (siglo XII) o en el fresco de S. Angelo in Formis (siglo XI), entre otros ejemplos más. No debe engañarnos la presencia de un tema recordando al círculo en algunas de esas representaciones. En el fresco de Signorelli, en Orvieto —el más maduro de todos—, son los ángeles tocando música y los resucitados que están formando un círculo, y en el de Frà Angélico tenemos una danza de los bienaventurados en el paraíso, también en forma de círculo<sup>12</sup>. Pero tal tema no alcanza a convertirse en el centro dinámico del cuadro, el que aquí —y así todavía en el caso de Signorelli— conserva su rígida división en capas y no conoce el dramático y sintético conjunto de todos los temas dispersos y contradictorios en una unidad de cósmico valor, como hemos visto en el fresco del Buonarroti.

El brillante círculo de luz, por otra parte, en el cual, por ejemplo, aparece el *Cristo juzgando*, de Giotto, también es un tema de distinto significado, tanto desde el punto de vista histórico como desde el de la composición. Pues esos círculos no son sino “aureolas”, “mandorlas”, dando, sí, el natural centro de las “líneas” de narración en la sucesión uno-tras-otro de las capas en esas antiguas composiciones; no llegan a ser, sin embargo —ni en el caso del *Juicio final* de Giotto, en Padua—, el punto de partida para una rotación dramática, como puede observarse en la “tragedia” escatológica de la Sixtina.

Debe parecernos natural que el esquema de “rotación del mundo” (la rueda de la composición miguelangelesca) también posee sus antecedentes. Como se aclarará en seguida, el maestro rompió, en ese punto, con la tradición de general uso italiano para poder bucear en esferas más profundas.

La “rotación del mundo” y el esquema de los cuatro ángulos, según todas las probabilidades históricas y psicológicas<sup>13</sup>, es una imagen arcaica, generalmente conocida en todas las culturas. Símbolos como la rueda de Ixión en Grecia, la *roue à paiser les âmes* en el maniqueísmo y luego la rueda de la Vida, la rueda del Sol, la rueda de la Fortuna —la rueda del Destino—, bastarán por esta vez para abrir una perspectiva en esa dirección. No obstante, hemos de subrayar que indicaciones de índole tan general nunca pueden servirnos como resultados históricos ni como explicaciones artísticas en relación al problema de origen de la composición miguelangelesca.

Por tanto, tenemos que agradecer a Tolnay que lograra demostrar la existencia de la “rueda del Destino”, de sentido escatológico, en la propia época de Miguel Angel. Un italiano, Andrea Andreani, dibujó en 1588 un *Juicio final* en el cual el esquema de la “rueda” se halla en una pureza geométrica<sup>14</sup>.

Esa rara composición ha de interesarnos en sus detalles.

Ella representa un “cosmos de la muerte” en el estilo del más pintoresco y bizarro Manierismo de la penúltima década del Quinientos. El marco dibujado, compuesto de elementos arquitectónicos, está ricamente decorado con figuras simbólicas de la Muerte, como Parcas, pequeños ángeles de la muerte y extraños esqueletos. Y es en el centro donde se halla una geométrica “rueda del mundo” dividida por dos veces en cuatro partes. En cada uno de los ocho segmentos vemos un cráneo. El primero de ellos tiene la tiara; el segundo, la corona; el tercero, el capelo cardenalicio; el cuarto, la mitra del obispo, etc. Parece que esta extravagante representación posee aún reminiscencias de “danzas macabras” medievales. El centro del círculo, a su vez, está totalmente vacío: ahí reina la Nada de la Muerte, la Nada que quedará después de la destrucción final. Y alrededor del círculo central se leerán las desoladoras palabras: *Semel mori, post hoc autem iudicium statutum est omnibus hominibus*.

Andrea Andreani no está solo, con esta extravagante composición, en su época.

En un grabado flamenco<sup>15</sup> del año 1558 aparecen el Cristo-Juez —en la parte superior— y la “rueda del mundo” —en la inferior— de una configuración afín, en principio, al esbozo de Miguel Angel para su *Juicio final*, conservado en la Casa Buonarroti de Florencia.

Ese esbozo en creta<sup>16</sup> nos indica bastante claramente el camino recorrido por la imaginación del maestro hacia la realización definitiva de su obra, comprobándonos el hecho de que ni siquiera en su primera inspiración le presentaba el *Juicio final* en las estáticas capas tradicionales de las representaciones del Trescientos y del Cuatrocientos, sino en la de un esquema de la característica rotación macrocósmica.

Y estos dos temas de su fresco: el Cristo arriba y la rotación macrocósmica abajo, en realidad parecen haber surgido de la tradición artística del norte europeo. El maestro de Leyden, en su *Juicio final*, pintado en 1526 (Leyden, Museo), sigue principios de composición esencialmente semejantes a los del fresco de la Sixtina (empezado en 1536).

La densidad y la tensión, la riqueza en contenidos simbólicos y la adición de las cuatro composiciones suplementarias faltan en el cuadro del maestro de Leyden; pero el papel de Cristo y la posición de con-

denados y bienaventurados formando la rueda del mundo, son los mismos. La composición alcanza también aquí un sentido sintético y dramático: todo se concentra en la visión de un suceso instantáneo, faltando absolutamente el elemento de narración o de yuxtaposición. De este modo, tampoco el esquema de ese *Juicio final* se revelará por capas estáticas y sin interna ligazón, sino en un círculo dinámico, dentro del cual cada figura forma parte de una unidad superior que tiene su origen y fin en la presencia del *Dios juzgando*, como en la visión más poderosa del gran italiano.

El esquema de la rueda del mundo tiene ahí, en las culturas del norte europeo, una larga e interesante ascendencia.

Parece que Jerónimo Bosch (muerto en 1516), quizá el pintor de más fantástica y extravagante imaginación de todos los tiempos, haya sido magnetizado por el esquema centro-círculo-cuatro ángulos durante su vida entera, y notablemente en su *Juicio final*. (Kunsthistorisches Museum, Viena.)

Ese cuadro es muy afín al del maestro de Leyden con respecto a su composición, siendo, sin embargo, los sectores que se hallan fuera de la rueda, en la parte inferior de la composición, demasiado extensos.

En la parte superior, son los cuatro ángeles con las trompetas —dos a cada lado— los que representan las adiciones suplementarias. En el centro, rodeado de gran esplendor, que parece ser la irradiación de un visible cuerpo luminoso detrás de él, está sentado en su trono Cristo, acompañado por la Virgen y por el Padre; a sus lados, grupos de santos, y luego, más abajo, las escenas del drama final vistas por la exuberante fantasía de ese pintor. Entre éstas aparece el tema de un puente, y éste ayuda extraordinariamente al espectador a descubrir la gran rueda en el cuadro.

Del trono de Cristo, a los dos lados, salen un par de curvas, como si fueran el punto de partida de una rueda, en su forma más puramente geométrica; forma ésta de la cual hemos dicho que había tenido casi presa la imaginación de Bosch en la mayor parte de sus creaciones.<sup>17</sup>

El famoso *Carro de heno* (Museo del Prado, Madrid) aún nos muestra la rueda, rodeando al carro del mundo, en forma de figuras y fantasmas, como la hemos visto en el *Juicio final*; pero en los *Siete pecados capitales* (Museo del Prado, Madrid) el esquema centro-círculo-cuatro ángulos ya se nos manifiesta en una configuración que, por su pureza geométrica, nos permite reconocerla, a primera vista, del mismo modo que sucede mirando las similares representaciones del alto Medievo.

En el centro geométrico de toda esa composición está Cristo: luego la gran rueda del mundo, con los siete pecados capitales que constituyen



el cosmos terráqueo, estando fuera de su rotación los cuatro temas de los cuatro "asuntos finales", los que —en forma de pequeños círculos— ocupan los cuatro ángulos del cuadro: la Extremaunción, el Juicio final, la Resurrección de la carne y el Paraíso.

De la obra de Bosch sería posible citar otros ejemplos más —como la peculiar imagen del revés de su *San Juan, en Patmos* (Berlin, Dahlemer Museum), representando en forma de una rueda el ojo del Todopoderoso, en que se refleja la Pasión de Cristo, y colocando toda esa rueda del mundo en el espacio negro del Universo llenado por demonios, mientras en el centro de todo (en la pupila de Dios, pues) se halla una roca surgiendo de infinitas aguas y en su cumbre un ave, símbolo de Cristo, el pelícano, cuyo probable significado alegórico nos abriría profundísimas perspectivas, las que, sin embargo, ya no pueden pertenecer al tema del presente estudio; así que, por esta vez, hemos de contentarnos con la breve mención de dos composiciones más de este mismo pintor.

La primera es otro cuadro sobre los *Siete pecados capitales* (Coll. Th. Harris, Londres).<sup>18</sup>

En este cuadro los cuatro ángulos los representan, abajo, diablos y condenados, y arriba, el ángel y los hombres, mientras, encima, el punto central lo ocupa la cruz del Señor. Luego, la representación propiamente dicha muestra los pecados capitales; es decir, la imagen del mundo. El gran círculo que limita ese mundo, empero, no está constituido aquí por una rueda geométrica, sino por una *piel* de color verde oscuro, rota por todas partes, permitiéndonos, de este modo, ver el tema principal del cuadro. La presencia de tal piel y la perspectiva que recibe por esta presencia la representación, cambia el círculo del mundo en una forma de globo, y el carácter de esa piel rota hace despertar en el espectador la sensación de la piel rota de un huevo. Veremos más adelante que esta asociación no es una mera impresión casual, sino que posee notables antecedentes en la tradición medieval. De esas fuentes se alimentaba también la fantasía de maese Jerónimo, como se comprueba por una copia de un cuadro perdido de ese pintor, *El concierto en un huevo* (Coll. Baron Pontalba, Senlis), cuyo esbozo primitivo de la mano del propio Bosch también es conocido (Kupferstichkabinett, Berlín).<sup>19</sup>

La segunda es un tríptico del mismo pintor en el Museo del Prado, de Madrid.

Al cerrarlo, en el exterior de ese tríptico aparece una visión de la creación del mundo. En un cuadrado, simbolizando éste el espacio del Universo, están flotando dos globos. En el centro, como representación

principal, se verá el enorme globo del mundo en el instante de su nacimiento, y en el ángulo derecho, por arriba, otro pequeño, que no posee contornos decisivos: en ése está sentado el Creador del mundo. El globo del mundo contiene, a su vez, dos esferas: la parte inferior la llenan las aguas del mar primitivo; nubes y neblinas oscuras flotan en el aire de la parte superior. El agua, abajo, está saturada de plantas y seres seminacidos. Aquí tenemos ante nuestros ojos la imagen del pantano primitivo, la de la fértil agua primigenia de los Comienzos, de la cual ha surgido el Todo.

Esa imagen de la vida naciendo es, como se comprenderá, el símbolo de la general germinación, y lo es en su forma correspondiente: en la de una visión del germen, o sea la célula, y por ese camino llegaremos nuevamente a la imagen arcaica del huevo, la del “huevo del mundo”, conocido en la mayoría de las mitologías. . .

Se trata aquí de un tríptico. Lo que quiere decir que ese “huevo del mundo” se puede abrir de una vez, dando vuelta a las “alas” del cuadro, que esconden el interior del mismo, ante nuestros ojos.

Al proceder así, *patet mundus*. Es, en realidad, un mundo entero que se nos revela. Los temas bíblicos o pseudobíblicos —*Paraíso terrestre*, *Los siete pecados* (?), *Infierno*— no son sino tan sólo pretextos para que la fantasía bosquiana pueda producir sus imágenes. Ese tríptico, y ante todo su parte principal, el *Jardín* —*hortus deliciarum*—, es realmente una erupción de lo fantástico y de las esferas irracionales; fenómeno escaso, por lo general, en la cultura occidental. . .

Un análisis detallado de ese *Jardín* no pertenece al tema del presente estudio. Para nosotros es suficiente saber que el esquema macrocósmico, al haber llegado una vez a manos de un talento de auténtica inclinación simbólica, había de ser conducido a su natural finalidad; es decir, el problema que el artista estableció en el exterior del tríptico fué resuelto por él mismo en el interior del tríptico: la representación del *Jardín de las delicias*.

Este cuadro es un “cosmos de la vida”. Lo es por su sentido, y no tan sólo por su forma. Y ese su sentido es lo más opuesto posible al de un “cosmos de la muerte” como era el *Juicio universal* de Andrea Andreani.

Entre los numerosos elementos míticos que contiene ese *Jardín*, nos bastará, por ahora, mencionar el de la Fuente de la vida, el del Pantano procreador, el de la Flor del germen, y en ella, el de la Unión primitiva de los géneros, y, al fin, el Huevo, sede primigenia de la vida naciente. La procesión en forma circular y el globo en medio del Pantano procreador y las cuatro construcciones fantásticas alrededor

del globo central demuestran que también durante los trabajos de Bosch sobre ese cuadro el arquetipo de nuestro esquema actuaba con todo vigor sobre su imaginación.

El arte visionario del Bosco, con su característico esquema macrocósmico —que acabamos de analizar— tiene, a su vez, una notable ascendencia en la tradición cristiana de Occidente.

La *rota mirificae visionis* está presente, en general, desde el siglo IX, en manuscritos de Francia. Al mismo tiempo, aparece también como ilustración acompañando a los textos de San Isidoro de Sevilla. En otros manuscritos se la reconocerá, en forma de un sistema de círculos y arcos, en su centro con los símbolos de *Año, Hombre, Mundo*.<sup>20</sup>

La época en cuestión del Medievo vió la fórmula macrocósmica en forma de una peculiar representación gráfica o geométrica, y esa representación fué la que luego había de ir conquistando para sí toda la zona de la cultura occidental: Francia y España, Germania e Italia. Representaciones del tema *hortus deliciarum* aparecen en la escuela iluminadora de Regensburg-Prüfening, en el siglo XII, y, ante todo, en el arte místico-visionario de Herrada de Landsberga, abadesa de Hohenburg (Alsacia), entre los años 1167 y 1195.<sup>21</sup>

La forma gráfica y abstracta de las representaciones cósmicas da lugar, precisamente en esa época del siglo XII, a visiones e ilustraciones de las mismas de un carácter más naturalista y pormenorizado. Esa transformación es fruto, posiblemente, del fuerte influjo de la especulación arábica, ejercido, en mayor escala que antes, desde los fines del siglo XI, sobre la joven cultura occidental. Al mismo tiempo, en el alegorismo —por ejemplo, en el de Herrada— aparecen no sólo alegorías de los cuatro elementos en los cuatro ángulos del cuadro, sino también la interesantísima figura del “Hombre del cosmos” —que más adelante aún nos ocupará—, en compañía de otros temas más referentes al esquema cósmico que estamos investigando; temas éstos cuya presencia parece señalar en dirección a la cultura bizantina.<sup>22</sup>

El tema del “Hombre del cosmos” penetró, a su vez, también en el arte de la escuela de Regensburg, en la que aparece, alrededor del año 1165, llevando por inscripción pasajes del texto del *Elucidarium*, de Honorius, uno de los más notables escritos misticocientíficos de la época, que influyó en notable escala también sobre las otras escuelas de pintura en el siglo XII.<sup>23</sup>

Honorius, autor de una teoría de paralelismo entre microcosmos y macrocosmos —a la cual aún hemos de volver—, está en estrecho nexo con la obra literaria y artística de su gran contemporánea *Santa Hil-*

degarda de Bingen (1098-1178), cuyas visiones acerca del macrocosmos ahora han de interesarnos en detalles.

En el *Liber divinorum operum simplicis hominis* de Hildegarda *rota mirificae visionis apparuit* en forma de una imagen en la cual estaban unidos, de modo reconocible aún, temas de una teoría racional del cosmos y los de remotos fragmentos mitológicos.

La profetisa considera el globo terráqueo circundado por seis círculos elementales. Y son, contándolos desde fuera, es decir, desde el más grande de los círculos, hacia adentro, o sea el círculo más pequeño: 1, la esfera del fuego cándido; 2, la del fuego negro, de carácter infernal; 3, la del *purus aether*; 4, la del *aquosus aether*; 5, la del *fortis aër* —y éste es blanco y resplandeciente—, y 6, la del *aër tenuis*. En el centro de este cosmos, al fin, está puesto el hombre, con los brazos abiertos y las piernas extendidas, llegando éste en todos los puntos al límite de la esfera del *aër tenuis*<sup>24</sup>.

*Diese ganze Darstellung der Weltgliederung und der Weltkräfte...* —dice H. Liebeschütz en su obra sobre Hildegarda— *ist der Visionärin sichtbar geworden als Brustbild einer großen Lichtgestalt...*<sup>25</sup> En esa figura, Hildegarda representaba no sólo el Dios-Padre, como protector y defensor de todo el mundo, sino toda la Santísima Trinidad.

*Repr. 1* Ante el espectador aparece la figura de un joven teniendo en sus brazos abiertos todo el cosmos esférico. Sobre la cabeza de este joven, que es el Hijo, surge otra: la de un anciano con barba. Y éste es el Padre. Las dos cabezas están en contacto por un aro, y éste representa el Espíritu Santo.

La investigación, según hemos mencionado, ha buscado el origen de unos temas de esas cosmovisiones en dirección bizantina. Y, en realidad, al seguir esa indicación, logré encontrar una reveladora analogía en el arte de iluminación bizantino. Un comentario a los primeros ocho libros del *Génesis*, el *Octotencón de Esmirna*, redactado con la colaboración del príncipe Isaac, uno de los hijos del emperador Alexio I, Comnenos (1081-1119), contiene, entre otras miniaturas, una Creación del mundo. *A l'intérieur d'un cadre orné de fleurons, est figuré l'Ancien des Jours tenant dans ses mains le globe du monde qu'il contemple d'un regard plein de sollicitude*<sup>26</sup>. El macrocosmos está representado por un sistema esférico compuesto de tres círculos exteriores, el menor de los cuales es de color negro, conteniendo las estrellas el segundo círculo. La figura de Dios está puesta ante las tres esferas exteriores; así que no tiene en sus manos sino las esferas interiores, las de nuestro mundo propiamente dicho, en cuya representación domina la combinación del círculo y de los cuatro puntos cardinales<sup>27</sup>.

El esquema de centro-círculo-cuatro ángulos, cuya existencia, con su característico sentido macrocósmico, la hemos podido comprobar en el Renacimiento y Medioevo occidental tanto como en la cultura bizantina, es un esquema esencialmente similar al del *mándala* en las varias culturas del budismo<sup>28</sup>. La coincidencia de las dos formas de representación cósmica es tan extraordinaria, que un investigador inglés, T. Richard<sup>29</sup>, hizo la tentativa de derivar la secreta enseñanza esotérica en China —a la que también pertenecían símbolos en forma de mándalas— del influjo del nestorianismo sobre el Asia central y oriental. En mi criterio, la imagen de cuadro-círculo y el sentido macrocósmico de este tema —presentes por toda parte— deben originarse en capas primigenias del espíritu humano<sup>30</sup>; por consiguiente, su simple aparición en varias culturas y en distintas épocas no exige todavía en sí misma una explicación de índole histórica, o sea la presencia del fenómeno de la llamada “migración de temas”. En nuestro caso, sin embargo, *esquema, sentido y temas, en un conjunto orgánico*, se manifiestan en Oriente como en Occidente, y, en tal caso, realmente, sería muy difícil no pensar en la posibilidad de una “migración” de ese conjunto. Con respecto a tal migración, nos parece bastante claro que la hipótesis acerca del papel intermedio del nestorianismo no puede ser *toda* la explicación de fenómeno tan complicado y de tan general manifestación como es este que tenemos entre manos. El nestorianismo es, posiblemente, uno de los caminos, pero no el único, y tampoco el principal. Por el momento, hemos de contentarnos con el siguiente resultado preliminar:

En los primeros doce siglos de la era cristiana, los esquemas de representación de la rueda del mundo están en migración desde la dirección de la cultura bizantina y mahometana hacia el Occidente cristiano, por un lado, y hacia el Oriente budista, por el otro<sup>31</sup>.

Un clásico ejemplo de esos mándalas —*rotae mundi orientales*— es, entre tantos, el “Gran Mándala de las divinidades pacíficas”, reproducido en *Das tibetanische Totenbuch*, de C. G. Jung y Goepfert March.

Sobre la cabeza del contemplador y sobre las deidades auxiliadoras que le acompañan está flotando una magnífica visión cósmica que representa la suprema unión de los contrarios. Dentro de un círculo mayor se sitúan, en forma de cruz, cuatro círculos menores, y en los cuatro ángulos que por dicha forma de cruz se separan, las cuatro divinidades vitales. En cada uno de los círculos está, en un trono, un dios de paz, cuyas distintas emanaciones sirven como repetición del mágico Cuatro dentro de los círculos singulares. El círculo

central es un poco más grande que los otros. Allá está entronizado el principal dios pacífico entre las dos emanaciones de sus dos aspectos. Por encima de su cabeza flota el símbolo de su esencia más íntima, de igual modo que toda la visión estuviese flotando por encima de la cabeza del contemplador. En la parte superior, al final, encontramos la conocida figura del Gran Buda, sentado en su trono de flores y de loto entre otras dos divinidades.

El “Gran Mándala de las divinidades pacíficas” ha resultado un “cosmos de la vida”; ahora nos conducirá otro Mándala tibetano<sup>32</sup>, a la contemplación del polo opuesto.

Como Dios en la cosmovisión de Hildegarda, aquí una horrorosa deidad de la muerte, Mara, tiene entre sus manos el mundo entero. La imagen del mundo es también, en este caso, una rueda del mundo, como lo era en el Oeste. Como las composiciones acerca de *Los siete pecados capitales* en siete, así se dividen las seis posibilidades de la vida humana en seis segmentos esta rueda del mundo. Y esta rueda también tiene un margen bien marcado: más afuera, donde nuestros ojos occidentales buscarían el círculo del zodíaco, se halla una cinta con la representación de los doce sufrimientos humanos. En el centro —donde Andreani en su “cosmos de muerte” ha dejado un vacío absoluto y donde en los dibujos geométricos del cosmos el Medievo occidental ha puesto la trinidad terrena de Año, Hombre, Mundo— aparece una trinidad rara de animales alegóricos, que son: paloma, serpiente, puerco, significando los tres males cardinales de nuestro mundo: el odio, la codicia y la estupidez. Fuera de la rueda, al final, en dos de los cuatro ángulos de esta representación, allende este nuestro mundo de muerte, en el espacio del puro éter, están flotando dos diferentes manifestaciones del Buda.

Para terminar nuestras pesquisas con respecto a las apariciones distintas de la rueda del mundo en las diversas épocas y culturas, volvemos al círculo bizantino.

En un manuscrito eslavo del siglo IX aparece una característica cosmovisión de *Cosmas el Indicopleustes* (siglo VI), enseñándonos el mundo en forma de un inmenso monte. El conocido sistema esférico del cosmos se manifiesta aquí en una configuración muy simplificada: existen tan sólo dos círculos, compuestos por ángeles, reflejando su presencia, de modo lejano y pálido, las “jerarquías” de los órdenes angélicos de Dionisio Areopagita, sobre las cuales hablaremos más adelante. En el centro del cuadro, alrededor de la cumbre de la montaña del mundo, estaban en lucha dos poderosos ángeles. El ángel de la luz, al llegar desde el Levante claro y vital, lleva en sus manos el

símbolo del principio solar, un rostro cándido; está subiendo, victorioso, hacia la cima de la montaña del mundo; mientras el otro, ya vencido, sosteniendo en sus manos el símbolo de la noche, un rostro oscuro, cae precipitadamente en los abismos del Poniente negro y mortal.

Hemos visto numerosos ejemplos de la rueda del mundo representando en grandiosa unilateralidad *uno* de los dos aspectos cósmicos, y, de este modo, hemos distinguido entre cosmovisiones de tendencia vital y de tendencia mortal. Ahora, por primera vez, nos encontramos con una representación de índole cósmica, en que aparecen, al mismo tiempo, los dos aspectos juntos en el momento de una lucha terminada entre ambos, de la cual sale victoriosa la personificación de la Luz: la imagen de la Vida: el ángel del Levante, quedando derrotada la personificación de las Tinieblas: el ángel del Poniente, la nocturna figura del aspecto mortal del cosmos. La presencia simultánea de estos dos aspectos cósmicos es el símbolo de la suprema síntesis, la *coincidentia oppositorum*, pues.

Hemos visto, durante nuestro largo viaje, cosmovisiones de aspecto vital como de aspecto mortal. También la lucha cósmica de Luz y Oscuridad se ha presentado ante nuestros ojos. No cabe duda: una cosmovisión del Hombre llega a ser auténticamente macrocósmica solamente en el caso en que los dos polos opuestos de Vida y Muerte coincidan en ella formando una síntesis de valor simbólico.

Así como en el *Juicio final* de Miguel Angel.

En el grupo ya analizado de los ángeles de ese fresco hay dos figuras que, en vez de trompetas, tienen libros en la mano. Vasari dice que son los libros *delle vite*, el de la Vida y el de la Muerte pues<sup>33</sup>, como también toda esa composición tiene un sentido ambiguo de los opuestos, de cuya tensión resultaron tanto el macro- como el microcosmos. Juicio universal significa el momento del final perecer, el de la eterna condenación, la caída a las Tinieblas, según el verbo que contenía el libro de la Muerte en la mano del primero de los dos ángeles. Pero ese mismo juicio es, al mismo tiempo, el momento de la resurrección, el de la elevación hacia las regiones de eterna gloria y esplendor para aquellas almas cuyo nombre estaba escrito en el libro del ángel de la Vida.

#### IV

Al observar la general expansión del esquema macrocósmico en cuestión por toda Eurasia, parecerá natural buscar la aparición del mismo también en la patria de Miguel Angel: Italia.

Y de veras: ya en el año 1390 se pintaba en ese país la imagen del macrocosmos en su configuración esférica de formas casi puramente geométricas, lo que se considerará —en el conocimiento de los antecedentes— como un modo de expresar bastante arcaico.

Repr.2 Nos referimos con esto a un fresco que se halla en el campo santo de Pisa, pintado por la mano de Piero di Puccio da Orvieto, de quien, según la investigación moderna, conocemos también otras creaciones en el mismo lugar<sup>34</sup>.

Vasari, fuente inagotable de la historia del arte italiano, nos dejó una preciosa descripción de esa representación, y en ella salvó para nosotros un soneto del propio artista —que él todavía pudo ver al pie del fresco, habiéndose perdido el mismo desde sus tiempos—, soneto éste en el cual el propio autor había explicado el real sentido de su obra.

E perchè in questa opera —así dice nuestro *ser Giorgio*— è un Dio che con le braccia tiene i cieli e gli elementi, anzi la macchina tutta dell'universo, Buonamico (*esto es: Piero di Puccio*) per dichiarare la sua storia con versi simili alle pitture di quell'età, scrisse a'piedi in lettere maiuscole di sua mano, come si può anco vedere, questo sonetto, il quale per l'antichità sua e per la semplicità del dire di que'tempi, mi è sparuto di mettere in questo luogo, como che forse, per mio avviso, non sia per molto piacere, se non se forse come cosa che fa fede di quanto sapevano gli uomini di quel secolo:

*Voi che avvisate questa dipintura  
Di Dio pietoso sommo creatore,  
Lo qual fe' tutte cose con amore  
Pesate, numerate, ed in misura:*

*In nove gradi angelica natura  
In quello empirio ciel pien di splendore,  
Colui che non si muove, ed è motore,  
Ciascuna cosa fecie buona e pura:*

*Levate gli occhi del vostro intelletto,  
Considerate quanto è ordinato  
Lo mondo universale: e con affetto*

*Lodate lui chi l'ha sì ben creato:  
Pensate di passare a tal diletto  
Tra gli angeli, dove è ciascun beato.*

*Per questo mondo si vede la gloria,  
Lo basso, e il mezzo, e l'alto in questa storia.*

E per dire il vero, fu grand'animo quello de Buonamico (*esto es: Piero di Puccio*) a mettersi a far un Dio padre grande cinque braccia, le gerarchie, i



cieli, gli angeli, lo zodiaco e tutte le cose superiori insino al cielo della luna, e poi l'elemento del fuoco, l'aria, la terra e finalmente il centro<sup>35</sup>.

El citado texto nos parece un testimonio muy interesante, en el cual podemos ver, primero, como se ha considerado la representación de una rueda del mundo en el propio tiempo de Miguel Angel, y segundo, como interpretaba la imaginación especulativa de los últimos años del Medievo crepuscular la aparición de tal imagen dentro de su propia producción artística.

Ambos puntos son altamente satisfactorios desde el punto de vista de nuestro tema. Vasari, contemporáneo y biógrafo de Miguel Angel, no sólo conoce la razón macrocósmica de tales representaciones, sino que también alude a ésta como si mencionase cosas bien conocidas y naturales. Vasari sabía todavía que el fresco de Pisa es la imagen de la *macchina tutta dell'universo*, y también podía comprender aún la grandiosidad *a mettersi far* tal imagen, en la cual aparece, de un modo sumario y sintético, desde el centro y la tierra, a través de las esferas de nuestro mundo y las de las "cosas superiores" hasta el Dios protector y defensor, todo el cosmos, en una visión. Así Vasari.

Por otro lado, el autor trecentista del soneto citado por éste no nos parece nada ingenuo y simple, como lo caracterizaba el famoso narrador de *Le Vite*. Por lo contrario, es una forma concisa y bien meditada, por la cual el soneto explica la razón y la naturaleza intrínseca de ese *Mappamondo*, de manera tal que al propio Vasari poco le queda para agregar.

La primera estrofa es una admirable síntesis acerca de los dos componentes más esenciales de la creación: el amor del Creador para con su obra y el matemático y lógico equilibrio que se manifiesta en la misma: *amore* y *misura*. Luego el poema explica la presencia de los nueve grados de los ángeles, dentro de los cuales se halla el empíreo, inmóvil en sí, pero motor del resto del cosmos. Ahora el autor del soneto llama a la contemplación y también a la adoración del Creador, que deben ser, de modo medieval, forzosamente, las razones por las cuales se hacían tales pinturas; y al final, en los dos últimos versos, saca la suma de todo lo dicho y pintado: esta imagen nos demuestra la trinidad divina de la "máquina del Universo": el Bajo, Centro y Alto por la Gloria del Creador; y luego también la trinidad humana de *questa storia*: la de nuestro mundo, en el que se refleja la gloria del Supremo Protector del Todo, por sus tres esferas del Bajo, Centro y Alto. De este modo, según me parece, los últimos dos versos son una síntesis no menos admirable de los dos mágicos números cósmicos:

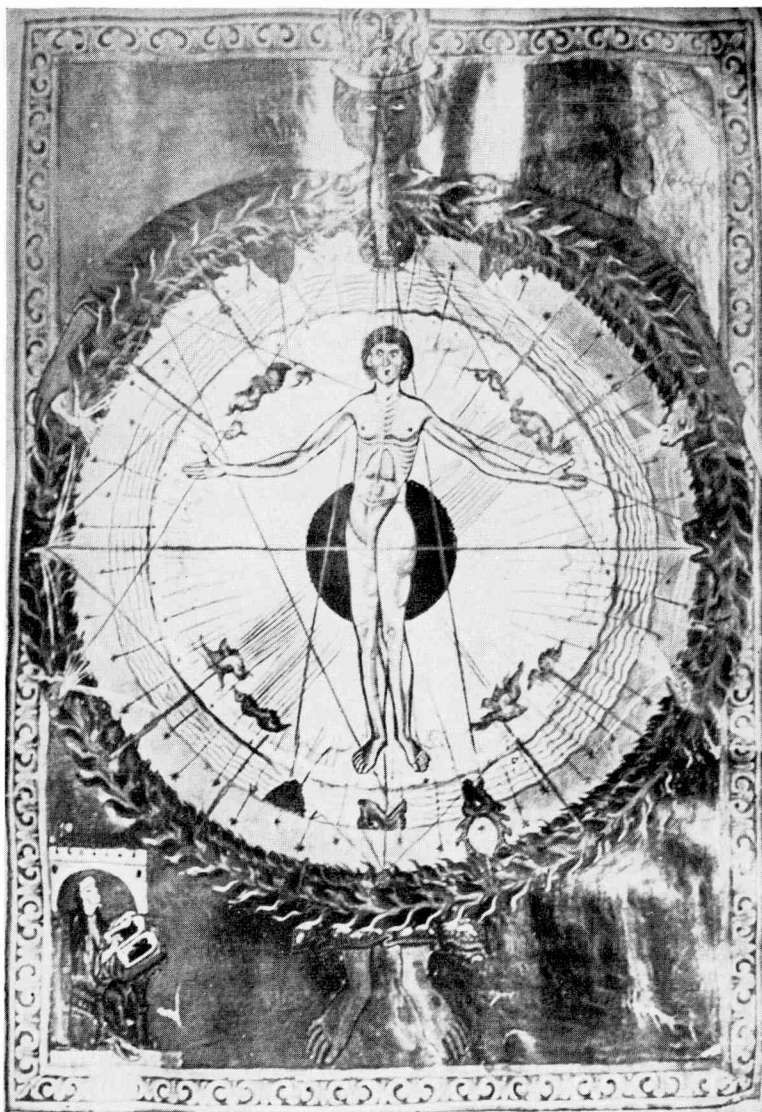
el Cuatro y el Tres, como lo era principalmente la primera estrofa en cuanto al amor y la medida, presentes en este macrocosmos.

Así se aclarará ante nuestro *intelletto* el sentido primitivo del *Mappamondo*.

Él es la representación sintéticosimbólica de la imagen que había vivido en la imaginación del hombre medieval acerca de las formas y la estructura del mundo. La “máquina del Universo” queda representada aquí con su centro terrestre y su característica construcción esférica. Esas esferas concéntricas están rodeándose en torno a la Tierra. Todo este cosmos yace en manos del Padre-Dios, como en la iluminación del *Octoteucón* o en la cosmovisión de Hildegarda.

La Edad Media heredaba de la antigüedad el concepto de cielo esférico; es decir, se ha creído en esferas, independientes entre sí, con un centro común —la Tierra—, dominadas por uno u otro de los planetas, a los que pertenecían aún la Luna y el Sol. Así, la Luna, el Sol, Mercurio, Venus, Marte, etc., tenían sus cielos separados, y luego, fuera de éstos, se hallaba el círculo del zodíaco, y al final, el cielo de las estrellas fijas. Las esferas se movían en el *empirio ciel pien di splendore —colui che non se muove, ed è motore...*

Todo esto no es sino una forma cristianizada del mundo de Tolomeo. Este mundo —posiblemente desde el siglo IV o V, tiempo de la aparición de los escritos del llamado Dionisio Areopagita— llegó a tener una característica adición. Y ésta era la de las *jerarquías*, que significaban las nueve esferas de los distintos ángeles. Esta división se origina en Aristóteles, según el cual el mundo, dividido en esferas, está movido por las *intelligentiae* de la divinidad, y se basa en una supuesta visión del apóstol San Pablo divulgada por el célebre libro *De caelesti Hierarchia*, del citado Areopagita. Este llegó a ser conocidísimo por toda la Edad Media, y en notable medida desde el siglo IX, tiempo de su primera versión latina. Desde entonces debería de llegar a ser el canon medieval de nuestro conocimiento acerca de los ángeles, gozando de inmensa autoridad por todos los dominios de la religión y del arte religioso. La *Vita Dionysii*, de Hilduino, abad de St. Denis en los tiempos de Luis el Piadoso; la traducción de sus obras por Erigena y la presencia, entre otros más, de un poema alemán del siglo XIII conteniendo la doctrina del Areopagita y su influencia sobre el gran místico Meister Eckhardt, nos deben dar algunas nociones acerca de la importancia de su penetración en el pensar de la Europa cristiana<sup>36</sup>. En Italia, su influjo se manifestó —y de manera bastante decisiva— sobre el *Mappamondo*. Y resultará directísimo también en el caso de Dante.



1. Santa Hildegarda de Bingen

La imagen del Cosmos en el  
„Liber divinorum operum”



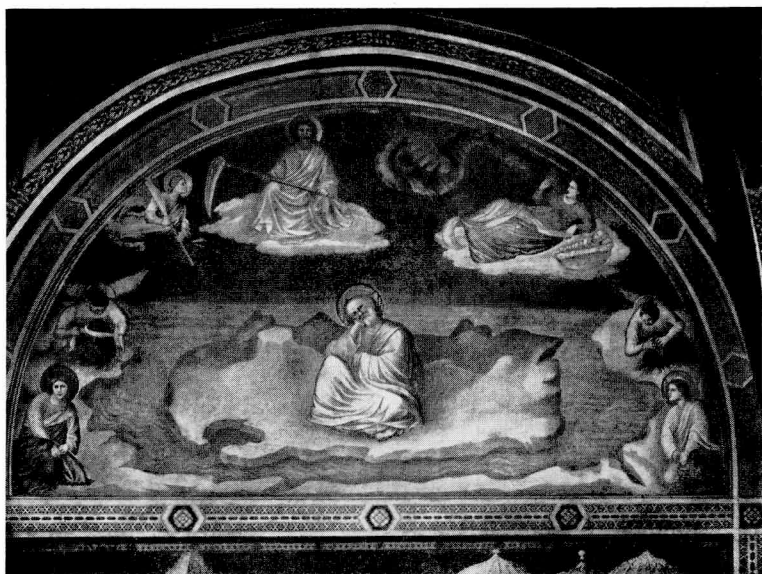
2.

El „Mappamondo“ del Camposanto de Pisa



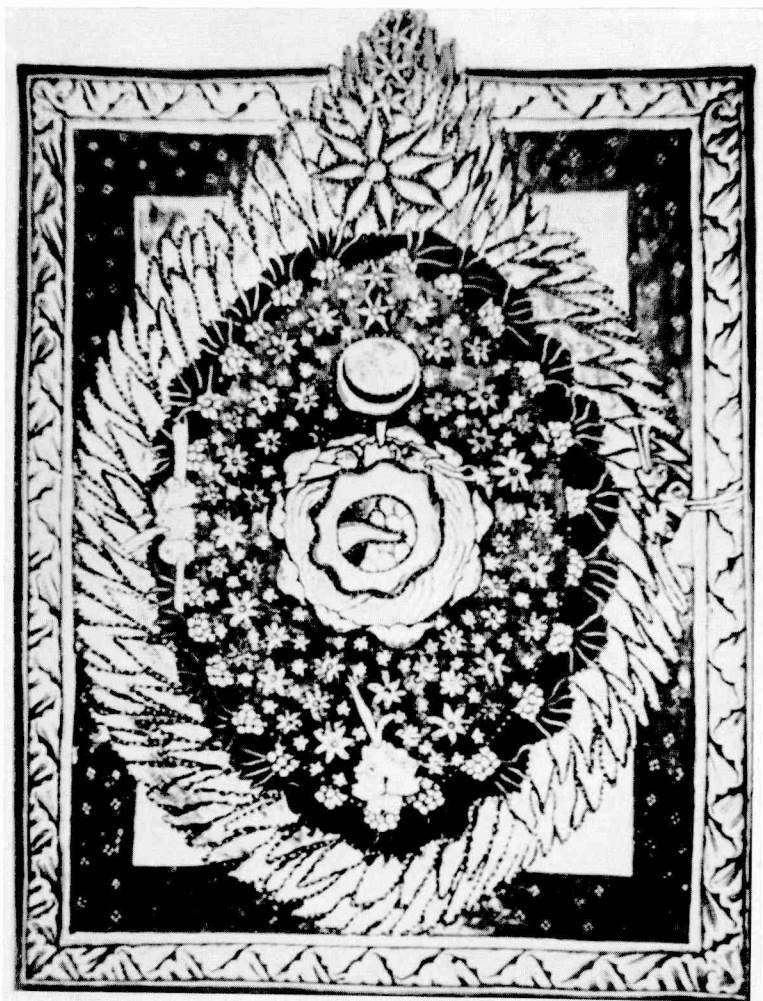
3. Domenico di Michelino

La Comedia



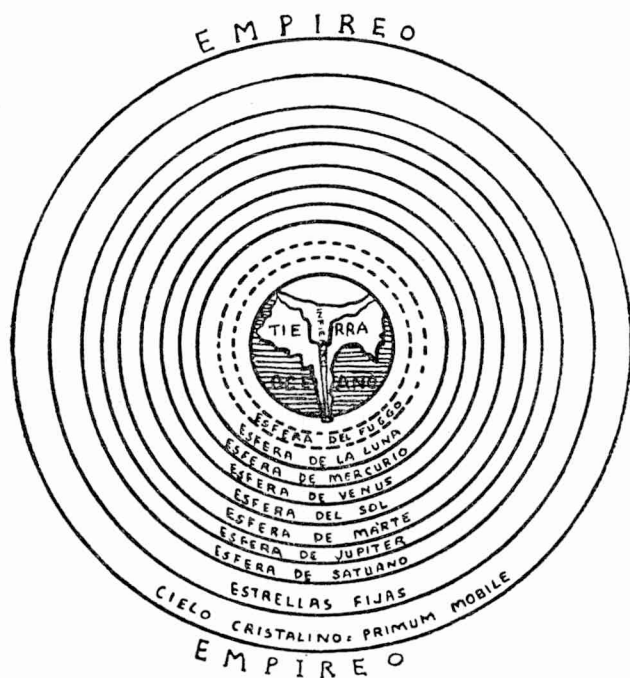
4. Giotto

San Juan Evangelista en la isla de Patmos



5. Santa Hildegarda de Bingen

La imagen del Cosmos en el „Scivias”



El concepto del cosmos en la *Comedia* muestra el siguiente esquema: En el centro está la Tierra; el eje de ella es el pozo del Infierno; los “polos” los dan, por un lado, el monte del calvario de Cristo, y por el otro, en el punto opuesto, la montaña del Purgatorio. La superficie de la Tierra está dividida entre las tierras y el Océano. En el centro, en el Infierno más ínfimo, en medio del vientre de la Tierra, habita el ángel revoltoso, el príncipe del mal, Lucifer, el “emperador del doloroso reino”.

Es entonces nuestra Tierra aquel centro del Universo que contiene tanto la sede del mal como el lugar donde Dios había sufrido y se halla rodeada de las esferas distintas del cielo, que giran alrededor de ella con prisa creciente.

La primera de las esferas es el círculo del Fuego; la segunda, el cielo de la Luna, donde están las almas imperfectas sin propia culpa; la tercera es el cielo de Mercurio; allá habitan los diligentes; la cuarta, el cielo de Venus, sede de los amantes; la quinta, el cielo del Sol, patria de los sabios; la sexta, el cielo de Marte, el cielo de los guerreros; la séptima, el cielo de Júpiter, la esfera de los reyes y gobernantes; la

octava, el cielo de Saturno, la de los contemplativos; la novena, el cielo de las Estrellas fijas, teatro del triunfo eterno del Rey Cristo, porque se había considerado la estrella como símbolo de la coronación<sup>37</sup>.

*Questi organi del mondo così vanno,  
Come tu vedi omai, di grado in grado,  
Che di sù prendono e di sotto fanno.*

(Par. II, 121-123.)

Y así viene, por último, el *ciel de la divina pace* (Par. II, 112), esfera terminadora de nuestro mundo, el cielo cristalino, el *Primum Mobile*. Ahí están rodando, según la doctrina del Areopagita, las nueve *jerarquías angélicas* (Par. XXVIII, 98-132). De este modo llegamos, al seguir a Dante, viandante de los tres mundos y todos los cielos, al empíreo, donde le espera la última y más sublime de sus visiones: Dios.

*La natura del mondo, che quieta  
Il mezzo, e tutto l'altro intorno move,  
Quinci comincia come da sua mèta.  
E questo cielo non ha altro dove  
Che la Mente divina...*

(Par. XXVII, 106-110.)

Hasta ahora nos hemos ocupado de las visiones que el hombre medieval veía o soñaba acerca de mundo y cielos; nos parece, sin embargo, justo y natural ocuparnos también del propio hombre que estaba mirando y soñando las visiones en cuestión.

En cuanto a este tema, nuestro punto de partida debe ser el poema de Dante, no sólo porque se sabe cómo influyeron su poderosa personalidad y su magnífica obra en la imaginación de Miguel Angel durante toda la larga vida de éste, sino también, y en primer lugar, porque fué él, Dante, quien llegó a pronunciar, al caracterizar su propia obra ante el Can Grande della Scala, las monumentales palabras de cuya fecha se podrían datar los verdaderos comienzos de una nueva era de la Humanidad europea:

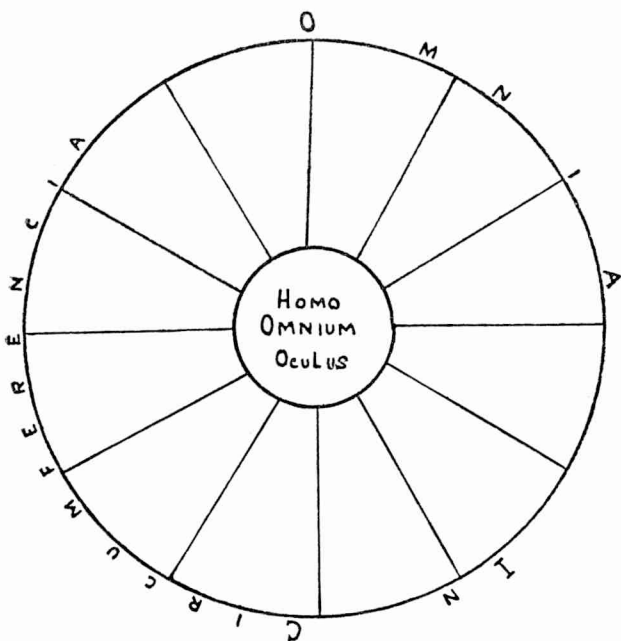
*Si vero accipiatur opus allegorice, subiectum est homo...*

Aquí no podemos entrar, ni *per tangentem*, en las arguciosas discusiones que la investigación dantesca había armado acerca de esa carta y las posibles interpretaciones de su contenido. Seguro es, sin embargo, que en esta misma carta decía el propio Dante: *quod istius operis* (scil. *Comoediae*) *non est simplex sensus, imo dici potest polysemum, hoc est plurium sensuum*. Por consiguiente, nadie procedería de manera justa en atribuir un solo y único sentido al poema dantesco. Así, también la expresión *subiectum est homo* no es sino uno de los sentidos posibles de la comedia. Pero uno de sus sentidos lo es seguramente<sup>38</sup>.



Y desde el especial punto de vista nuestro realmente poco podrán interesarnos las pesquisas acerca de todos los precursores —aunque sean tan numerosos como son— de Dante en visiones o viajes poéticos del mundo invisible. Comparetti decía con toda razón en su célebre *Virgilio nel Medio Evo: Quantunque assai istruttivo, poco serve questo lavoro alla intelligenza della creazione dantesca, che per natura sua propria è cosa originalissima, e con quei così detti precursori... non ha che punti di contatto esterni o fortuiti*<sup>39</sup>.

Al buscar entonces aquellas analogías de la obra de Dante que no tengan con ella sólo *punti di contatto esterni o fortuiti*, sino sí internos y orgánicos, hay que pensar en el conocido afán del Renacimiento, el que consideraba al Hombre sentido y razón de vida y cosmos, poniéndolo en el centro de todas las cosas, haciéndole poner en movimiento toda la “máquina del Universo” y haciendo acontecer todos los sucesos del mundo con relación a ese centro vital e inteligente de las cosas creadas: el Hombre. Según la gran palabra recién citada de Dante, el Hombre realmente se ha soñado a sí *subiectum* del Universo, *circa quod currant alterni sensus* (Dante). El humanista francés Carolus Bovillus (Charles de Bouelles), en los primeros años del Quinientos, expresó esta idea por un esquema<sup>40</sup>.



Un famoso dibujo de Leonardo da Vinci, enigmático y muy discutido, también parecemos pertenecer al círculo de fenómenos en cuestión; por lo menos, considerándolo desde el punto de vista de la íntima tradición medieval, la que estamos investigando. Es la conocida *Figura de hombre en un círculo*, dibujada alrededor de los años 1485-1490 (Academia, Venecia).

En sí mismo el tema de esa representación no es nada extraordinario: es una reproducción del canon de proporción de Vitruvio; y se sabe que Frà Giocondo, en su *Vitruvio*, aparecido en 1511, utilizó semejante esbozo, el cual, posiblemente, tiene su precursor en el de Leonardo<sup>41</sup>.

El dibujo de Leonardo, sin embargo, muestra el Hombre no sólo en el círculo, sino simultáneamente también en el cuadrado; luego, la impresionante duplicidad de la figura (*duplex oportet esse subiectum*, decía Dante) subraya de muy notable manera el hecho de que la longitud de sus brazos corresponde a la de su cuerpo entero, y ambas corresponden a los límites del círculo y cuadrado, cuya aparición hace presenciar ante nuestros ojos la antiquísima cuestión de la cuadratura del círculo.

El sentido cósmico del cuerpo humano es un elemento reconocible todavía en el pensar de Leonardo. En el párrafo 283 de su *Tratado de la pintura* habla de una “*cosmografía* del microcosmos, según el orden que siguió en su *Cosmografía* Tolomeo”. Y continúa así: “Después vendrá la representación del cuerpo dividido en miembros como si fueran *provincias* . . .”

Al mirar tanto el esquema boviliano como el dibujo de Leonardo, nos encontramos en un ambiente familiar. Aquel *Homo omnium oculus* y su mundo: el Todo *in circumferentia* con respecto a él, por un lado, y por el otro, ese Hombre, estando en el círculo y en el cuadrado, cuya “cosmografía se escribirá según los principios de Tolomeo”, estuvieron presentes —aunque de manera correspondiente al estilo medieval del pensar— ya en la cosmovisión citada de Santa Hildegarda con relación al hombre del cosmos, el que era “el hombre del centro del mundo” (*der Mensch der Weltmitte*), con sus brazos tan largos como era la medida de su propio cuerpo por consecuencia de igual extensión del firmamento tanto en su longitud como en su anchura.

Ese hombre —como ya lo hemos relatado— ha llegado, por sus brazos abiertos y piernas despatarradas, hasta la esfera interior del cosmos, y expresó, de esta manera, por su propio cuerpo, todo el macrocosmos mediante una gran metáfora inspirada por remotísimas tradiciones. Esta metáfora halla su más conocida redacción en el Medievo occiden-

tal, en el citado *Elucidarium* (lib. I, capítulo II) de Honorius (siglo XII), en el cual se leerá:

*Caput . . . (del hombre del microcosmos) rotundum in caelestis sphaerae modum . . .*

*Ex caelesti igni visum . . .*

*Ex superiore aëre auditum . . .*

*Ex inferiore olfactum . . .*

*Ex aqua gustum . . .*

*Ex terra tactum . . .*

*Venter omnes liquores ut mare omnia flumina recepit . . .*

*Habet . . . ex terra carnem.*

*Participium duritiae lapidum habet in ossibus . . .*<sup>42</sup>

Esa ecuación Hombre-Mundo —la que de este modo se estableció ante nuestros ojos— conserva en sí reminiscencias de muy antigua raíz. Como hemos visto, en su camino a través de los tiempos, esta tradición se había transformado en notable medida; pero la imagen de sentido macrocósmico, por la cual desde antaño se expresaba, se ha conservado con toda la tenacidad que caracteriza lo que pertenece a lo visual, al contrario de lo referente a los otros sentidos o a las esferas del pensar abstracto. Desde el hombre del cosmos de un himno órfico, comparado con el de Hildegarda por Liebeschütz<sup>43</sup>, a través de los citados pasajes y representaciones de Honorius y la monja de Bingen, conduce en la historia del pensar del hombre europeo, un directo camino a Leonardo y a Carolus Bovillus, y también a Dante.

Los grandes motores de la creación —*amore y misura*, decía el hombre del Trescientos; interés del Creador para con lo creado y orden matemático del Universo, diría el del siglo XX— se juntaron para que resultase el mundo: el mundo nuestro, el del hombre. Y se ha manifestado en nosotros, de tiempo en tiempo, una necesidad intrínseca, necesidad que nos obligó a ver a este mundo nuestro para poder comprenderlo. Y lo vimos en grandes y grandiosas visiones, y lo vimos a nuestro propio modo. Y este nuestro propio modo es el de considerarnos *en* el centro de este mundo; más aún: considerarnos *por* el centro, sentido y razón de todo el cosmos, este *orden* divino cuya finalidad somos. Así también el más grande de estos visionarios—poetas, santos y profetas—, cuando atravesaba, en su divino poema, a los tres reinos de ultratumba, lo hizo de una manera tan natural y conmovedora, que

*la gente grossa  
si crede ch'e'cercasse veramente  
li sopradetti luoghi in carne e in ossa*<sup>44</sup>.

Y esa *gente grossa* del bueno de Antonio Pucci —porque él es el autor de los citados versos— tiene razón. La admirable y única composición cósmica, en la cual la matemática y la música —las que nunca nos revelaban tan claro que hayan poseído raíces comunes como aquí, a no ser en la obra de J. S. Bach— sirven a la poesía para que llegara a la magnífica imagen del mundo atravesado por un viandante de la Tierra. Indudablemente, el héroe de los tres mundos —héroe, causa y finalidad de ellos a la vez— es el viandante que los atraviesa. *Si vero accipiatur opus allegorice, subiectum est homo.*

Y, *ad analogiam*, citemos aquí otra vez a Hildegarda.

“Aunque sea pequeño el cuerpo (del hombre) —dice la profetisa—, es grande la fuerza de su espíritu. Su cabeza llega hasta lo alto, y sus pies llegan hasta lo ínfimo, porque es él quien hace moverse los elementos tanto de las alturas como de los abismos.”<sup>45</sup>

Si un pintor quisiera representarnos un retrato ideal de Dante, poniéndolo en el conjunto de su visión macrocósmica, tendría que llegar a una composición que reflejara todo el cosmos en su centro con una figura gigantesca del propio poeta. Y esta figura habrá de ser razón y sentido de todo, o sea: todo tan sólo podrá tener su razón y sentido en cuanto se refiera al poeta, cuya presencia “hace moverse los elementos de lo alto y de lo bajo”, siendo él solo —el Hombre— *subiectum operis*. Se conoce una composición de dicha índole.

Repr. 3

Domenico di Michelino, un maestro del Cuatrocientos florentino, nos dejó una pintura de su mano que se halla en Santa Maria del Fiore, en Florencia. En ella aparecen, rodeados por el cielo esférico de la tradición medieval, el monte del Purgatorio, en el fondo, y más al frente, por un lado, el castillo negro de Dis, y detrás de sus portones el desolado reino de los Infiernos, y por el otro lado las murallas, torres y cúpulas del reino humano: Florencia, la bella.

Y bajo el cielo, ante el Purgatorio, entre el reino infernal y el terrestre, está la gigantesca figura del poeta, en su mano derecha con el libro abierto de su *Comedia*. El es el centro de este cosmos: todo se refiere a él, y todo vive por la voluntad creativa de su imaginación.

Y la inscripción contemporánea del fresco dice<sup>46</sup>:

*Qui coelum cecinit mediumque imumque tribunal  
Lustravitque animo cuncta poeta suo  
Doctus adest Dantes sua quem Florentia saepe  
Sensit consiliis ac pietate patrem  
Nil potuit tanto mors saeva nocere poetae  
Quem vivum virtus carmen imago facit.*

El hombre del cosmos, expresando por su propio cuerpo el todo del macrocosmos, es, en la forma analizada, en el Medievo europeo, un tema de origen oriental<sup>47</sup>.

En el libro de Henoc, profeta apócrifo del primer siglo a. C. y en el *Bundahišn*, un producto de la cultura postsasánida de Persia, redactado en pahlaví después del siglo IX de nuestra era, llegando su contenido, sin embargo, por sus raíces, hasta el siglo V antes de Jesucristo<sup>48</sup>, se encuentran descripciones del hombre del cosmos, comparados luego por Liebeschütz con las que se hallan en el *Elucidarium* de Honorius y en las obras de Hildegarda<sup>49</sup>.

El hombre de Henoc tiene “sus ojos del sol”, porque “a los ojos pertenece el mirar”. El profeta continúa: “a la carne el oír”, “al alma el olfato”, “a la sangre el gusto”. Y tiene ese hombre “su carne de la tierra”, “sus venas y cabellos de la hierba” y “su alma del soplo divino y del viento”.

La descripción del *Bundahišn* es algo más detallada: “cráneo y cerebro (del hombre son) como la eterna luz”; “sus dos ojos como luna y sol”, “su dorso como el cielo”, y “sus venas como los ríos”, y “la sangre de su cuerpo como el agua de la mar”, y “el vientre como el mar”, y “su carne como la tierra”, y “sus huesos como montes”, “su cabello como la vegetación”. Y también ese hombre es “tan largo como ancho”, correspondiendo en eso a las medidas y relaciones del cosmos, exactamente como el de Hildegarda<sup>50</sup>.

Todo lo dicho se completa de una manera muy notable nuevamente del libro de Henoc, en el cual la narración acerca de la creación de los miembros de Adán, de las partes del mundo, descubre la finalidad interna de esa curiosa especulación: un cierto específico modo de pensar —por cuyos productos primarios pueden ser considerados Henoc y el *Bundahišn*; secundarios, empero, Honorius e Hildegarda— intentó identificar entre sí hombre y mundo, o, mejor dicho, quiso elevar el hombre al rango del Universo.

De tal tentativa, como sabemos, resultó en el pensar gnóstico una figura divina, esencia en sí misma de un antropomorfismo absoluto: una “insólita deidad llamada Hombre”<sup>51</sup>.

Un dios llamado Anthrops debe de ser en sí un absurdo; semejante imagen *mítica* el modo griego de pensar nunca la habrá podido concebir<sup>52</sup>. Pero, como muy acertadamente lo subraya Kerényi, en la gnosis no se trata de “mitologemas”, los cuales, a su vez, constituyen otro “genos” del crear humano, sino de un “saber”, como también la misma

palabra nos dice: un saber acerca de Dios: γνῶσις θεοῦ. Ese “saber”, sin embargo, no es el de un espontáneo, puro y agradecido *reconocer*, como lo es el del mitólogo, el poeta o el artista, sino el resultado de un camino, a veces terrible, siempre laborioso, misterioso y difícilísimamente accesible. Un himno gnóstico nos habla sobre los “secretos del sagrado sendero”<sup>53</sup>.

La gnosis, entonces, es también el “saber del camino”: γνῶσις ὁδοῦ. ¿Adónde conduciría ese camino, pues? O con otras palabras: ¿qué es el sentido de la vida? Y nos enteramos que tal sendero nos llevará, a través de todas las esferas planetarias, hasta la *Ogdoas*, que se halla fuera del mundo propiamente dicho, similar en eso al ὑπερουράνιος τόπος de Platón. Y llegar hasta la *Ogdoas* es permitido al gnóstico todavía en su vida terrestre: *in carne e in ossa*, pues<sup>54</sup>.

Este proceso es consciente.

El gnóstico se elige el camino, como meta, τέλος, y llegar a este τέλος es precisamente el “saber” gnóstico. Luego al haberse puesto en camino, *gradualmente* lo vencerá, apoderándose, de este modo, de la γνῶσις ὁδοῦ<sup>55</sup>.

Tradiciones gnósticas —distintas de las del gnosticismo helenístico-cristiano—, las de la India, por ejemplo, conocen la imagen del “sendero”, la de la “senda del Universo” por la cual se llega al “saber” (Upanishad)<sup>56</sup>. Y esa misma gnosis contiene, quizá en formas más puras que el gnosticismo, la última, más profunda y esencial finalidad de ese “saber acerca de la senda”. Es una γνῶσις ἀνθρώπου, como lo enfatiza Kerényi<sup>57</sup>, un “conocer” acerca del hombre, quien por la vivencia del camino se transfigura en un dios, el dios Anthropos. Y entonces dice la formulización índica de esa gnosis: “Y él, quien descubre: “Yo soy Brahman”, deviene a ser este Universo, y ni los propios dioses poseen potencia de impedir que lo sea”<sup>58</sup>.

Dios, camino y hombre se entrecruzan aquí, como vimos, en *una* realidad en que se unen de modo esencial: el Universo.

Y son otra vez los Upanishad los que nos explican —por supuesto, lo hacen de manera gnóstica y no científica— cuáles son las predisposiciones en el pensar del gnóstico para que tal unión resultase posible. Se nos narra una especie de creación en forma de un sacrificio humano. El hombre-antepasado va a ser sacrificado para que de sus miembros se componga el mundo, es decir, las partes integrantes del cosmos<sup>59</sup>. Por el himno en Purusha, el primer hombre en los *Rgveda*, tal concepto extiende sus raíces al *humus* de la más antigua tradición. “Ahí nos mira el Universo con los ojos del hombre-antepasado”, dice Kerényi.

*Tan sólo Purusha es todo este mundo,  
y lo que ya era y lo que por vendrá*<sup>60</sup>.

Y el Aitareya-Upanishad completa el cuadro de la manera más interesante narrándose así:

“Entonces sacó (el Atman) de las aguas un Purusha y lo formó. Y lo *empolló*; y cuando lo *empollaba* se le abrió la boca (del Purusha) *como se abre un huevo*, y de su boca salió el habla, y del habla Agni (el fuego); y también se le abrió la nariz, y de la nariz salió el Prana (el soplo), y del Prana, Vayu (el viento); y también se le abrieron los ojos, y de los ojos salió el rostro, y del rostro Aditya (el sol)”<sup>61</sup>.

El tema gnóstico del Anthropos, el del camino a través del sistema planetario hasta llegar a la suprema visión y el de la composición de las partes del cosmos por los miembros de Adán; en una palabra: el tema del hombre del cosmos, no está aislado en la tradición occidental, representado, e. o. m., por Honorius, Hildegarda y Dante, sino que forma parte de un contacto de mayor envergadura entre Occidente y Oriente.

Leisegang, en su libro, *Die Gnosis*, por ejemplo, ha reconocido una semejanza esencial entre el cosmos esférico del *Mappamondo* y el de Hildegarda, por un lado, y por el otro, el cosmos del gnosticismo, reconstruido por ese autor. Liebeschütz, a su vez, descubrió en la cosmovisión de la monja renana varios temas de posible origen gnóstico, como eran, entre otros, la presencia del fuego cándido y del fuego negro; el fuerte acento que ella daba a los opuestos cósmicos: Luz y Oscuridad, como reflejos de los opuestos éticos del Bien y del Mal<sup>62</sup>, y, para acabar, la distinción entre vientos benignos y vientos malignos, siendo en las obras de Hildegarda benévolos los vientos del Sur y del Este; malévolos, en cambio, los del Norte y del Oeste<sup>63</sup>. En general, demuestra origen oriental —bíblico e iranio<sup>64</sup>— el notable papel que los vientos están desempeñando en la cosmovisión de la santa renana.

La penetración de toda la fábrica de ese cosmos por los *vientos* es una característica principal de los escritos de Hildegarda. En ese sentido, su imagen del mundo es también una representación de la rosa de los vientos. Correspondiendo a los cuatro puntos cardinales, vimos en su visión los cuatro vientos principales, acompañado cada uno de ellos por dos vientos laterales. Resultan así, en suma, doce puntos de salida para los doce vientos.

¿De dónde vienen, pues? Puesto que ejercen en parte benignos y en parte malignos influjos sobre el hombre, sus sedes se hallan recíprocamente en esferas benévolas y malévolas con respecto a la divina verdad y al hombre.

El viento del Este, simbolizado en la visión de Hildegarda por una cabeza de leopardo, sopla desde el éter puro; el viento del Sur, una cabeza de león, tiene su sede en el aire cándido; mientras el del Oeste, representado por una cabeza de lobo, surge del *aquosus aër*, y el del Norte, una cabeza de oso, ataca desde la esfera del fuego negro (Comp. la Biblia: *Daniel*, VII, 2, *passim*)<sup>65</sup>.

Como nos parecerá natural, Hildegarda saca gran parte de sus informaciones de la Biblia, aunque no todas, ya que en la Biblia falta, ante todo, el tema de origen del papel de los vientos, atribuído a ellos por la santa renana. En su mundo, los vientos juntos con las fuerzas astrales forman un sistema de equilibrio que sostiene al macrocosmos e influye en el microcosmos (es decir, el hombre). Hay aquí, pues, una cierta unidad entre vientos y astros; de ella resulta que los vientos aparezcan como *los causantes* del movimiento de los astros, por un lado, y de todo el sistema esférico, por el otro.

“Yo vi, y ve tú también —dice la monja de Bingen—, cómo el viento del Este y del Sur causaron, con sus vientos laterales, una inmensa tempestad e hicieron mover el firmamento; así que éste empezó a dar vueltas alrededor de la Tierra”<sup>66</sup>.

Tal idea, en general, es bastante divulgada por el Medievo, que creía que los vientos son las fuerzas que dirigen el Cielo. (Así Michael Scotus, e. o. m., en su *Liber introductorius*, en la primera mitad del siglo XIII.) Y otra vez considera la investigación por fuente de tal concepto el libro del profeta Henoc, por el cual debe haber llegado ese tema al conocimiento del pensar occidental en la Edad Media.

El mundo, bajo el soplo de los vientos, se mueve desde Este hacia Oeste, según ese escritor apócrifo. El carro de la luna está tirado por los vientos.

“Y vi los vientos —dice el profeta—, los que hacen dar vueltas al cielo y establecen la esfera del sol y los astros todos”<sup>67</sup>.

Concepto casi idéntico nos parecerá el de Dante cuando nos dice en su descripción de la “máquina del Universo”:

*Lo moto e la virtù de'santi giri  
Come dal fabbro l'arte del martello,  
Da'beati motor convien che spiri.*

(Par. II, 127-129.)

A este pasaje anota Buti<sup>68</sup>: *Dai beati motor: dagli angeli beati che sono motori dei cieli, come dal fabbro l'arte del martello*. Aquí el tema de los vientos-ángeles, moviendo las esferas del cosmos, desemboca nuevamente en la gran tradición conservada y transmitida por el Areopagita. Tenemos aquí ante nuestros ojos de nuevo el antiquísimo



contacto considerado existente entre los vientos y los ángeles. Y sabemos que en la misma época de Dante también las artes plásticas lo representaban en Italia. Pienso en la *Visión de San Juan Evangelista en Patmos*, pintado por el más notable de los trecentistas, Giotto, en la capilla Peruzzi de la Santa Croce, en Florencia.

Repr. 4

En el centro de la composición está la isla simbólica de Patmos, y en el centro de esta isla, el viejo Evangelista, durmiendo y soñando. En su sueño, inspirado por el Espíritu Santo, le aparecen figuras en el cielo. Son visiones conocidas del *Apocalipsis*: "... una mujer vestida de sol y la luna debajo de sus pies"; la mujer que "dió a luz un hijo varón" y "un dragón descomunal bermejo" que "se puso delante de la mujer . . . a fin de tragarse al hijo" (*Apoc.*, XII, 1-5); y a continuación vemos una nube blanca y resplandeciente, y "sobre la nube sentada una persona semejante al hijo del hombre, el cual tenía . . . en su mano una hoz afilada . . ." (*Apoc.*, XIV, 14), y, para terminar, un ángel "que hay en el cielo que tenía también una hoz aguzada" (*Apoc.*, XIV, 17).

Nos interesa más la parte inferior de la composición de Giotto. Ésta, por su esquema de composición, debe parecernos bien familiar.

La figura central del Apóstol da su sentido al fresco, como la figura de Cristo lo ha dado al *Juicio final* de la Sixtina. Luego, un espacio central —la isla de Patmos— que rodean las majestuosas olas del mar, como giraban en torno al centro divino las figuras y los grupos del fresco de Miguel Ángel. A continuación, todo ese centro doble puesto al infinito del mar y del horizonte, como era colocada toda la composición del Buonarroti en el azul frío de las infinidades del espacio universal, y al final, cuatro ángulos fuera del círculo central formado por las aguas: cuatro ángeles en los cuatro ángulos del cuadro, ángeles que están deteniendo las bocas de bestias feroces . . .

Y será otra vez el *Apocalipsis* el que nos explica esta representación:

. . . después de esto vemos cuatro ángeles que están sobre los cuatro ángulos o puntos de la Tierra, deteniendo los cuatro vientos de la Tierra, para que no soplasen sobre la tierra, ni sobre el mar, ni sobre árbol alguno (*Apoc.*, VII, 1).

De este modo hemos encontrado otra vez más en el arte italiano esa peculiar forma de composición cuyo esquema es:

*centro-círculo-cuatro ángulos.*

En el citado fresco de Giotto, sin embargo, aparecía el círculo, la rueda, *no* la rotación. Los ángeles detuvieron la boca de los monstruos, y entonces la gran tranquilidad del mediodía se ha apoderado de todo el cosmos. Los vientos estaban presos. Y así se comprenderá que "al

revés", es decir, en el caso en que los ángeles-vientos están en pleno poder de acción, como en el *Juicio final* de la Sixtina, será su sopro vehemente el motor de los cielos, según el concepto citado del Medievo, que por el poema de Dante había influido en la imaginación de Miguel Angel<sup>69</sup>. Sin embargo, al haber llegado a ese punto, hay que notar también una característica diferencia entre las cosmovisiones de Dante y Miguel Angel; diferencia que una vez más nos descubrirá un matiz arcaico existente en las entrañas del mundo del Buonarroti.

Los ángeles-vientos —tanto en el concepto de Dante como en el de Giotto— se hallaron *fuera* de la rueda; Miguel Angel, en cambio, los pone *en* la rueda, cuya forma, en este caso, no es, como se esperaría, la de un círculo, sino más bien la de un óvalo, estando la figura del Cristo-Juez no en su centro geométrico, sino en su centro de sentido, o sea, expresándonos *more geometrico*, en uno de los focos de dicho oval.

En la analizada cosmovisión de Hildegarda, los vientos estaban también *dentro* de las esferas, como se relataba más arriba; no obstante, esa imagen del cosmos —la del *Liber divinorum operum simplicis hominis*— era un sistema de círculos concéntricos. Sin embargo, se conoce otra más primordial de las cosmovisiones de la renana conservada en su primer escrito, *Scivias*, redactado casi unos treinta años antes que el *Liber divinorum operum*.

Repr. 5

La visión del *Scivias* tiene la forma de un gran óvalo, cuyo margen exterior está constituido por el fuego cándido. Un globo ardiente en la esfera del fuego cándido significa Cristo, puesto en el lugar —que corresponde exactamente al foco del óvalo miguelangelesco— en el cual aparece el Cristo-Juez ante un foco de luz. Cabezas simbolizando los vientos hállanse en el *Scivias* en esa misma esfera y en las dos siguientes también, a saber: la del fuego negro —la del diablo— y la de las estrellas. El centro es la Tierra; ahí está sentado, dominándola, el Hombre<sup>70</sup>.

Con respecto a la explicación de ese esquema, es la propia Hildegarda quien ofrece una preciosa indicación:

Rota mirificae visionis apparuit —dice en el *Liber divinorum operum*— cum suis signis huius fere similitudinis, ut instrumentum illud, quod ante viginti octo annos, velut *in figura ovi* significative videram, quomodo in tertia visione libri *Scivias* ostenditur<sup>71</sup>.

La expresión *figura ovi* debe llamarnos la atención. Sabemos que tal *figura* es una de las más remotas imágenes del mundo; imagen cuya aparición en las más distintas mitologías es hecho bien conocido ante la investigación<sup>72</sup>.

Desde luego, Hildegarda no sacó su *figura ovi* de ninguna mitología antigua. Entre sus fuentes con respecto al tema podían figurar más bien los escritos de Abelardo, quien había comparado el caos *conteniendo* aún los cuatro elementos, con el huevo *empollado* por el Espíritu Santo, o los de Guillermo de Conches, quien en su *Philosophia mundi* decía:

Mundus nempe ad similitudinem *ovi* est dispositus. Namque terra est in medio ut vitellus in ovo. Circa hanc est aqua, ut circa vitellum albumen. Circa aquam est aër, ut panniculus continens albumen . . .<sup>73</sup>.

En nuestras comparaciones, sin embargo, no hemos de ir demasiado lejos. No cabe duda alguna que ninguna comparación de temas o derivación de componentes podrá explicarnos el fenómeno llamado Hildegarda, y aun menos el llamado Miguel Angel. La visión tanto en la primera como en el segundo podía recibir—y vimos ha recibido realmente— influjos, formas, indicaciones de parte de las corrientes espirituales de sus respectivas épocas. Pero *la visión misma* en ambos no es resultado de los influjos recibidos. La sensibilidad especial, característica de naturalezas visionarias, residía en ambos, y el enigma de aparición de la *figura ovi* entre sus ideas concernientes al macrocosmos no lo resuelve la presencia de semejantes temas parciales en sus épocas, como también en el caso de apariciones visionarias —y entre ellas las de la *figura ovi*— en el arte de Jerónimo Bosch no lo *aclaraban*, sino solamente lo *ilustraban* aquellas *analogías* que hemos llamado en nuestro auxilio en los correspondientes pasajes del presente estudio. En cambio, hemos sentido en los tres casos el vigoroso ímpetu y la irresistible espontaneidad de acción de las *imágenes* que se han presentado, causando la sensación no de algo intermediario, imitado y estático, sino la de algo inmediato, creativo y dinámico, que siempre es un mensaje de los sustratos internos y profundos del alma; mensaje de aquella fuerza —*vis motrix*— en nosotros que se llama —a falta de otra explicación más adecuada— inspiración<sup>74</sup>.

Al haber llegado a ese reconocimiento, hemos de emprender la hazaña de acercarnos a los manantiales de esa inspiración tanto en Hildegarda como en Miguel Angel.

A mi parecer, hasta la fecha, sólo Carlos Kerényi hizo semejante tentativa, en su *Mitología y gnosís*, en aquella interpretación que ha dado sobre el origen de la imagen mándala.

Kerényi demostró ahí —basándose en sus propios resultados de historiador de religiones, por un lado, y en los de índole psicológica de C. G. Jung, por otro— el sorprendente fenómeno como la división en

cuatro —el esquema, pues, de cada mándala expresado en el Oriente por el símbolo del “diamante”: un cristal *carbónico*— logra obtener, “por una producción espontánea de lo psíquicoobjetivo”, en la materia carbónica del organismo, compuesta también de cuatro valencias, una correspondencia; de modo que el origen de este esquema, de fundamental importancia mítica, hemos de comprenderlo por la presencia de un primitivo saber “preconsciente” acerca del papel de lo inorgánico en el hombre. Pero la división en cuatro —así continúa Kerényi— ofrece también una explicación por el camino de consideraciones acerca del origen del propio organismo. El tercer paso en la composición de cualquier organismo —después del estado de *zygote* y de la primera división de esta última— es la división en cuatro, o sea el estado de la célula dividida en cuatro, que luego va reduplicándose, y lo hará siempre de nuevo, al conservar, sin embargo, el originario “plan” de la división en cuatro que tuvo la célula primitiva. Este, a su vez, corresponde a una planta geométrica que apenas en nada difiere de la planta de un mándala; el mándala, que, por consiguiente, no es sino una expresión de índole mítica del saber primitivo del hombre acerca del misterio de la célula<sup>75</sup>.

Al intentar una explicación de índole similar con respecto a la *figura ovi* de la Edad Media y el Renacimiento, vamos a partir de las antiguas mitologías, en las cuales la imagen del huevo brota del alma primitiva, aun en su originaria espontaneidad, sin las neblinas de especulaciones tardías, como en la tradición gnóstica y medieval. Pues nos preguntamos: ¿dónde, en qué ambiente se halla el huevo del mundo en esas antiguas mitologías? La respuesta es unánime:

En las aguas del mar.

La relación del Aitareya-Upanishad, que hemos citado, conservaba reminiscencias de la imagen del huevo: el Atman, sacando del agua el Purusha, lo empolló, y entonces la boca del empollado se abrió “como un huevo”, y era el mundo, que luego salió de la boca, de la nariz, de los ojos y de la cara del Purusha. En las *Brahmanas* y el *Rgveda*, en cambio, aparece el primer hombre, Prajapati, sobre los mares, al haber salido ahí mismo de un huevo. Un hermoso paralelismo nos ofrece el Káleva por la figura de Munapojka, el “hijo del huevo”, el cual sale —en su forma de “hombrecito de cobre” (Kál., canto II)— también de las aguas, la materna mar de los principios . . .<sup>76</sup>.

En el *Elucidarium* de Honorius<sup>77</sup> se encuentra una gran metáfora en la cual el autor compara la circulación del agua en el mundo y en los mares con la circulación de la sangre en el cuerpo humano. Esa metáfora no es sino una expresión del contacto ya analizado entre mundo

y hombre, siendo los miembros de este último los integrantes del cosmos. Y así como esta idea —en sus orígenes mítica— se la podía seguir hasta el Oriente gnóstico y la tradición irania, podemos seguir también a la metáfora de Honorius desde el Medievo occidental hasta el *Bundahišn*<sup>78</sup>.

La red de las aguas sobre la Tierra corresponde, en Hildegarda, al sistema de las venas que hace mover el cuerpo, y el Bundahišn, siendo fuente más cerca aún de los orígenes que la renana, formuliza más claro todavía: “Así como el agua en la mar . . ., también la sangre en el cuerpo . . .”; mientras la monja de Bingen, en favor de alguna imagen que debía haber arraigado con mucha fuerza en su imaginación, hace trastornar el orden natural de las cosas y dice que los pequeños arroyos se originan de los grandes ríos y, por su mediación, de la propia mar<sup>79</sup>.

El huevo de los principios, conteniendo en sus entrañas al hombre primitivo, flota sobre la mar primigenia, que es la Nada del Eón que precedía a la creación. Y este hijo del huevo tiene en sus venas, que son como los ríos, la sangre cuya composición química también, según la moderna ciencia, es como la del agua de los mares. De este modo, el hombre realmente mantiene por su sangre un contacto auténtico con el fenómeno más macrocósmico que hay al lado de la realidad de los cielos: el Océano.

En el libro: *El Secreto de la flor dorada*, de C. G. Jung, se halla, entre otros “mándalas modernos” dibujados por los pacientes de ese médico, una representación del familiar esquema “centro-rotación-cuatro ángulos”, caracterizada por Jung de la manera siguiente:

“En el centro, la célula con una figura humana alimentada por vasos sanguíneos que tienen su origen en el cosmos. Ese cosmos está en rotación alrededor del centro, que atrae sus emanaciones. Afuera se halla una textura de nervios señalándonos que el teatro del proceso representado se encuentra en el *plexus solaris*”<sup>80</sup>.

Kerényi vio la más intrínseca explicación, todavía posible por los medios de la ciencia, del tema mítico del mándala en el plan geométrico de la célula dividida en cuatro. Ante nuestros ojos, al seguir la dirección de los sentidos más profundos del tema macromicrocósmico de la rotación, se abrirá una perspectiva de semejante significación: El hombre, este “modelo del cosmos” (Leonardo da Vinci), al considerar, en una sintética visión, a sí mismo y al mundo, en el cual vive y de cuya materia está tejido su organismo también, los mira en la primigenia forma del germen: la *figura ovi*; y para representarlos en su movimiento hace surgir de los más profundos sustratos de su ser

la imagen arcaica del Círculo o del Óvalo, símbolo de rotación de la inmensa “máquina del Universo”; símbolo también de la circulación de su sangre, que es el agua de la eterna mar.

## VI

Al haber analizado los contenidos espirituales del *Juicio final* de Miguel Angel, nuestro camino nos ha conducido a productos, ideas y formas del pensar del Medievo y la Gnosis, por un lado, e imágenes de épocas remotas y primitivas, por el otro. Si el objeto de nuestro análisis hubiera sido la forma exterior de esta composición, y *no* su contenido ideal e intrínseco, habría sido posible quedarnos en la misma época en que Buonarroti vivía dentro del círculo de los problemas artísticos que inquietaron las últimas décadas del Renacimiento y los primeros lustros de la época barroca, ya que las formas extrínsecas del arte miguelangelesco pertenecían, naturalmente, a *su* época: el siglo XVI. En cambio, gran parte del parentesco espiritual de este gran maestro se halla en el mundo medieval. Según su religiosidad, su sensibilidad, los internos destinos de su vida emocional y espiritual, Buonarroti era hombre de la Edad Media. Acerca del “secreto goticismo” de su arte ya hemos hablado . . .

Sin embargo, para terminar este estudio, llamo la atención sobre una característica del *Juicio final* en que, a pesar de que la herencia espiritual de Miguel Angel apunte hacia la Edad Media, se revela un matiz importantísimo de la “modernidad” del siglo XVI.

Todas las cosmovisiones medievales que hemos visto y hemos citado —y también la de Dante— estaban determinadas por sistemas de esferas *finitas* o por la forma limitada del cuadrado. Fueron, por consiguiente, todas ellas representaciones de un Universo *limitado*.

La cosmovisión de Miguel Angel rompe con esta tradición.

El azul frío de su *Juicio final* es el propio éter del Universo infinito, de aquel “Universo infinito” por cuya verdad lucharon los grandes contemporáneos del Buonarroti: Copérnico y Giordano Bruno.

Ya no es la Tierra, que ocupa el centro del macrocosmos, sino el Sol, Helios, identificado, por el pensar de la época, a Cristo. Al haber llegado una vez a su posición central el Sol y ocupado su lugar modesto entre los planetas nuestra patria, la Madre-Tierra, el patos de lo infinito llena de una altanería trágica al espíritu humano. Límites, esferas, cielos separados, órdenes angélicos y Dios teniendo en sus benignas manos toda la “máquina” de un Universo patrio y amigable, parecen, desde entonces, juegos infantiles de tiempos pasados para

siempre. *Questi sono gl'infiniti mondi, cioè gli astri innumerabili; quello è l'infinito spacio cioè il cielo continente e pervagato da quelli*, así canta Bruno el himno ditirámico de esa cosmovisión del hombre moderno<sup>81</sup>. Y mirando las cosas desde el punto de vista de ese gran pensador italiano, Miguel Angel debe parecernos realmente uno de los “grandes espíritus” que Giordano Bruno saludó también en Copérnico, el “gran espíritu”, según dice, quien “nos ha salvado de la estrecha prisión de la cual no pudimos ver las estrellas sino a través de unas aberturas ridículas”. Entonces vino el espíritu —así continúa Bruno— “que volaba, sin conocer los límites, a través del aire, y penetrando en el único, ilimitado e infinito cielo, deshizo para siempre los falsos muros de la primera, la octava, la décima esfera”<sup>82</sup>.

Así terminan esas palabras de Bruno: cantar de los cantares de orgullo del hombre europeo en la época moderna y contemporánea.

La cosmovisión de Miguel Angel, como la de Bruno o la de Copérnico, ya no conoce esferas, no conoce límites algunos. En eso ella es enteramente moderna y *no* medieval, puesto que el matiz más característico del hombre moderno consiste precisamente en su visión del espacio ilimitado, su fe orgullosa en lo infinito del cosmos y la omnipotencia de su espíritu. He aquí, en esta visión y en esta creencia, toda su gloria y toda su tragedia a la vez.

*¿Qué tendrá este Portugal —pienso— para así atraerme? ¿Qué tendrá esta tierra, por de fuera riente y blanda, por dentro atormentada y trágica? Yo no sé; pero cuanto más voy a él, más deseo volver.*

*Miguel de Unamuno*

Delfim Santos, uno de los más interesantes espíritus en la Península de nuestros días, subraya en su excelente “*Meditação sobre a Cultura*”, la tesis de *la unidad del mundo ibérico*, del siguiente modo:

“E frequente considerar-se a nossa cultura como forma derivada da cultura latina. Se, de-facto, fomos forçados a assimilá-la, mantivemos, contudo, sempre uma certa originalidade na realização dos nossos próprios valores, que nos distingue e diferencia de outros tipos de civilização. Há qualquer coisa de original nas nossas formas de vida e de pensamento, que nos compete defender e desenvolver. *Há um tipismo ibérico e nele uma forma de ser português*”<sup>1</sup>.

Ante los ojos de algún observador europeo o americano, que tentó comprender con *intelligentia*, la Península ibérica, las palabras de Delfim Santos significarán tan sólo el profundo y lapidario resumen de una verdad que nunca ha podido parecerle dudosa. Desde Europa no puede considerarse la Península sino unidad histórica, cultural y *emocional*, unidad de “tipismo ibérico”, porque —de otro modo— no tiene sentido alguno ni histórica, ni cultural, ni emocionalmente. Sin embargo, el mismo observador, estando una vez en la propia Península, y ante todo, en Portugal, por lo pronto descubrirá que la idea de un “tipismo ibérico y en ello una forma de ser portugués” es allí una tesis más que discutida, así que los más grandes representantes del “iberismo” de nuestros tiempos tuvieron que defender tal idea con toda la fuerza e ímpetu de su sabiduría y temperamento. Pienso así en la obra del portugués Oliveira Martins, y ante todo, en la del español Miguel de Unamuno.

Miguel de Unamuno, en ese dominio, era un continuador de Oliveira Martins, continuador en el sentido creativo de este término. Delfim Santos dice, pensando en Portugal, con toda la razón: “Urge para a compreensão deste problema o estudo da morfologia da cultura ibérica, que Oliveira Martins iniciou, mas não teve continuadores”<sup>2</sup>. Y aunque tenga Delfim Santos, en cuanto a su patria, toda la razón, ya en España cambia el aspecto de las cosas, desde un cierto punto de vista. La magnífica propaganda espiritual y literaria de Unamuno, en cuanto toca al problema de convivencia de los pueblos peninsulares, se basa



expresamente en ideas de Oliveira Martins. Seguro que sus pensamientos con respecto a la unidad de los pueblos ibéricos no hubiesen llegado a los mismos resultados si su autor no hubiera conocido la *Historia da civilização ibérica* y la *Historia de Portugal* del gran historiador del pueblo hermano y vecino.

Unamuno expuso su fe en la unidad de los pueblos peninsulares —entre otros testimonios— en un curioso pequeño libro de peculiar interés y de carácter bastante insólito. Es el libro: *Por tierras de Portugal y de España*, una colección de artículos periodísticos tratando del tema de los paisajes y ciudades ibéricos, tema que tanto inquietaba al gran vasco, ya desde el brillante capítulo sobre el paisaje castellano, en su *En torno al casticismo*.

A la primera vista, no aparece ante el lector de ese libro nada más, sino una serie de agudas e ingeniosas notas, frutos de los viajes del autor en el espacio y en el tiempo de Portugal y de España. Pero gradualmente se abrirá la peculiar gracia de la composición, magníficamente unamunesca, en la cual llegan a expresión todos los elementos del “tipismo ibérico”, a la manera de temas musicales dentro de una unidad polifónica.

La lectura empieza con un fino pequeño ensayo sobre el poema *Constança*, de Eugenio de Castro, y es un supremo arte cómo Unamuno sabe evocar, en este artículo de periódico, aparentemente tan sin pretensiones, los más característicos componentes del alma portuguesa. El propio poeta es para Unamuno “el delicadísimo”, y quien conocía portugueses de alto rango y valor espiritual no podrá negar que esto es —y únicamente esto— el epíteto para caracterizarlos. Y surgen —uno tras el otro—, en el curso de este ensayo, los matices más nobles del carácter portugués: su “dulzura” y *saudade*, el “culto al dolor” y lo “crepuscular” de su incomparable nobleza “lírica”.

En una gran imagen, el lector se enfrenta al “amoroso y elegíaco” Portugal —sobre ella aún hablaremos más adelante—, para nunca poderla olvidar.

Y Unamuno, ese singular artista, ya tiene preso a su lector, quien ya no puede sino amar a Portugal, “patria de los amores tristes y la de los grandes naufragios”.

En el segundo ensayo, sobre *La literatura portuguesa contemporánea*, el tema no cambia mucho, pero el aspecto de tratarlo, bastante. Ya surge el tema de la triste interrogación, o sea: el problema de la separación de los “iberos”: “yo no sé qué absurdo sino nos ha mantenido separados en lo espiritual”. En la caracterización aparecen entrando nuevos matices; la conciente idealización de lo portugués, que vimos

en el capítulo anterior, mantiene su validez; sin embargo, da lugar, al mismo tiempo, a una crítica, pero a una crítica “desde dentro”. El poeta portugués, Antonio Nobre, ha de pronunciar por primera vez en este libro la convicción del autor en cuanto al ser portugués: “Amigos, ¡qué desgracia haber nacido en Portugal!” en el país cuyo pueblo “no sabe sino llorar o burlarse”.

Y no es sin honda significación que precisamente este capítulo invoque a Oliveira Martins, cuya *História da civilização ibérica* “debería ser — según Unamuno— un breviario de todo español y de todo portugués culto”. Sí, porque con todo lo que se puede decir criticando a lo portugués, ese país “merece ser estudiado y conocido por los españoles”. Y en este punto, aunque sólo para un momento, se abre una perspectiva de la mayor envergadura, en cuanto el autor pregunta: “...¿son en la República del Plata tan poco y tan mal conocidas las producciones literarias... del Brasil, como aquí... las de Portugal...?”

Y así pasamos al tercer capítulo.

Hablando Unamuno aquí sobre *Las Sombras*, de Teixeira de Pascoaes, se presenta un aspecto nuevo, quizá inesperado ante los que no conocían nada de lo esencial de ese país. “En aquel rincón” de Amarante, casa solariega de Teixeira de Pascoaes, surge de las honduras del olvido el Portugal más atrayente y más telúrico—más auténtico, verbigracia—, el “padre del Portugal navegante y heroico”, el “Portugal campesino y sencillo”. Y qué bien colora y aumenta este ensayo la hermosísima metáfora del Ulises-Portugal, que aún nos ocupará más adelante; y la breve, pero subrayada mención del *Amor de perdição*, de Camilo Castello Branco, de que Unamuno dice ser “uno de los libros fundamentales de la literatura *ibérica*!”. Ibérica y no portuguesa: Unamuno tiene razón de formular su opinión sobre este libro de esa manera. Y el lector, que viene desde el capítulo anterior, sabrá ante qué fondo hay que poner esta idea de Unamuno.

En éste, *La literatura contemporánea portuguesa*, hay mención —por supuesto— de Camilo Castello Branco. El *Amor de perdição*, dice ahí Unamuno, es “la novela de pasión amorosa más tierna y más profunda que se haya escrito en la Península y uno de los pocos libros representativos de nuestra común alma *ibérica*.” Confieso: tal elogio me parecía exagerado, durante mucho tiempo; en cambio, hoy en día, considero esta frase el punto de partida de toda clase del pensar literario de nuestro tiempo. Sí, porque el *Amor de perdição*, juzgado con las normas de una estética general, seguramente no es una obra maestra para la sensibilidad racional de un europeo o americano moderno, sin embargo, “la común alma ibérica” queda expresada en esa pasión

amorosa tan profunda e intensa, de una manera única, así que el europeo, emocionalmente menos dotado que el ibero, debe aterrorizarse o sonreírse a su lectura. Y por eso mismo —por ser expresión *adecuada* de una peculiar sensibilidad— el *Amor de perdição* es un libro eterno, como la común alma ibérica, que él expresa, también lo es.

Hasta tal punto llegó el genio de Salamanca en sus “andanzas” portuguesas, cuando un suceso espantoso le dió la oportunidad de abrir otras capas del alma lusitana. El día 1 de febrero de 1908, anarquistas portugueses mataron al rey y al heredero del trono, en la calle de Lisboa.

Unamuno, pues, escribe su “Epitafio”.

¿De quién? ¿Del rey? ¿Del regicida? No, él habla sobre Portugal.

La caracterización dada por él a ese regicidio era la más profunda que, en absoluto, se puede dar a este cambio del destino portugués: “. . . esto ha sido un suicidio”.

Ese pueblo, aparentemente tan sufrido y resignado, tan pasivo y apagado, llegó a matar, en un momento de desesperada erupción de sus entrañas, “atrocies y violentas”, al rey, ese “Falstaff” cínico, que le despreciaba, que le chupaba la sangre. . . “La ira más terrible es la de los mansos.” Pero llegó a cortar —y para siempre— su propia tradición, ya hace siglos en decadencia. Entonces Unamuno sentencia: “esto ha sido propiamente un suicidio”, terminando así: “descanse también Portugal en paz. . .”

Con ese “epitafio” sobre el regicidio nos parece que el autor haya llegado a la esfera más profunda de este libro, desde el punto de vista de una auténtica comprensión del destino histórico. En el quinto ensayo —escrito en tierras portuguesas— Unamuno define el regicidio, “última escena trágica de la historia de Portugal”, historia, de que dice en la misma frase, haber sido “siglos hace, un continuado naufragio”. Aquí, en este capítulo, el autor basa concientemente sus ideas en las de Oliveira Martins, “el único historiador” de la Península, “que merece tal nombre”. Una larga citación de los *Perfis* de este último está destinada a explicarnos el contenido espiritual que, después de esa “última escena”, aún ha sobrevivido en Portugal.

Es la sombra de una tradición: el “doloroso prazer” y la “dúvida fatal” en una absurda creencia, a la cual, “en un momento único de intuición genial”, dió su forma eterna Almeida Garret, en su *Frei Luis de Sousa*. Es “la tragedia portuguesa”, aunque en ella “la poesía destruye el arte”, o por eso mismo. . . “Garret —y así transcribo las palabras del historiador portugués citadas por Unamuno— vió por dentro al hombre y sintió el palpitar de las entrañas portuguesas. ¿Qué oyó?

Un coro de aflicciones tristes, una resignación heroicamente pasiva, una esperanza vaga, etérea, en la imaginación de una moza tísica y en el desvarío de un escudero sebastianista”.

Con Don Sebastián —que su pueblo espera vuelva, hasta la fecha, como esperaban a Artus, estando él “Encoberto” en una isla, como Artus en Avallón—se abre la perspectiva hacia las raíces celtas de esta historia terminada, de la cual no sobrevive nada más, sino la “dúvida fatal” de la esperanza sebastianista, según la inolvidable expresión de Almeida Garret; “. . . esa *vis* íntima de los celtas sumisos” —y he aquí nuevamente una palabra de Oliveira Martins—, que no reconoce la realidad, se huye entre sueños nebulosos, y siendo imposibles vida y libertad, se entrega “al sentimiento innato de la rebeldía”. Sí, porque ser portugués es ser soñador sebastianista, pero es también—al mismo tiempo—, ser participante en “la fiesta del 10 de diciembre, en que se estalla la retórica anticastellana . . .” “Un odio arcaico, absurdo”, subraya con toda la razón Unamuno, que amaba a los portugueses. Pero no hubiera sido él auténtico español, lo que era, y España no fuera el cuerpo vivo, lo que es, si faltara de este capítulo la siguiente frase: “. . . aún tenemos alguna más fe en nosotros mismos: No esperamos en la vuelta de ningún don Sebastián”.

Sin embargo, el mito sebastianista quedaba como último residuo de la tradición histórica de esa nación. Su mayor poema, hoy en día, es, por eso mismo, el *Frei Luis de Sousa*, clásico monumento de esa esperanza, y no *Os Lusíadas*, la orgullosa epopeya nacional, escrita a las últimas luces de crepúsculo de la misma nacionalidad. Citemos también aquí a Unamuno: *Os Lusíadas* son —según él— “un poema henchido de todos los lugares comunes del Renacimiento internacional europeo . . .; en *Os Lusíadas* apenas se transparenta el primitivo espíritu campesino portugués”. Esta epopeya es un producto de desesperación nacional del indudablemente mayor genio de la época; si uno quiere: sí, ella es realmente una señal de final decadencia. “Un epitafio” —decía Oliveira Martins—. Y es otra vez Unamuno quien juzgaba bien en cuanto a la literatura portuguesa: la auténtica expresión de su sensibilidad no es Camões — si no fuere acaso su lírica o los detalles líricos de su epopeya—, sino las coplas medievales con su inolvidable melodiosidad, las crónicas “homéricas” de Fernán Lopes, y Garret, con su único *Frei Luis de Sousa*, y, sobre todo, “Camilo Castello Branco, con su ingente bagaje de novelas de una sentimentalidad morbosita, pero fuerte”.

Y no deja de ser significativo que en el capítulo siguiente el autor nos conduce a *La pesca de Espinho*, y nos muestra en una descripción realmente homérica, ese Portugal, el Portugal auténtico, el Portugal sen-

cillo y campesino, y no el otro, el Portugal pomposo y espectral, el de los manuales históricos, el de sus “tan gloriosas como malhadadas odiseas”. *La pesca de Espinho* es un cuadro lleno de vida, de no alegre, pero heroica vitalidad de un *pueblo*, viviente aún, siguiendo a las imágenes mortuorias de una *nación*, cuyo epitafio ya hacía tres siglos y medio lo escribía su mayor poeta:

... a pátria... que está metida  
No gosto da cubiça, e na rudeza  
D'uma austera, apagada e vil tristeza!

Del ensayo *Las ánimas del Purgatorio en Portugal* conduce el camino a través de este capítulo del sencillo heroísmo de pobres pescadores a los capítulos llenos de humorismo y verdadero amor hacia Portugal.

Porque en Portugal —si no nos ocupamos de los temas más sublimes de ese pueblo trágico (e imposible es siempre ocuparnos exclusivamente de lo trágico), y si no nos hacemos conmover por la melancolía y elegante nobleza, por la fina y morbosa ironía de los mejores de esa nación (e imposible es siempre estar con ellos, porque lo trivial de la calle es divertido y atrayente en lo sanchopanchesco de su *aparecer*) —en Portugal hay que reírse, aunque no con sarcasmo, que es la actitud del cínico, sino con humorismo, que es la del amante. Y es precisamente este humorismo de un enamorado, este amor de uno que jovialmente se divierte sobre lo zonzo de los demás, lo que hace tan simpáticos los tres capítulos, que aquí siguen: *Braga, O Bom Jesus do Monte, Guarda*. Y es este último, en que el gran mago invoca en nosotros, nuevamente, la *otra* imagen: “¿Qué tendrá este Portugal —dice— para así atraerme? ¿Qué tendrá esta tierra, por de fuera riente y blanda, por dentro atormentada y trágica?” Hemos llegado aquí otra vez, a la interrogación trágica, que constituye lo irritante del problema portugués para todos los que se han enfrentado con simpatía a él.

A la pregunta que hemos citado, el mismo Unamuno contesta, en el capítulo siguiente, con estas palabras: “... es un pueblo triste... Y de aquí el encanto que para algunos tiene, a pesar de la evidente trivialidad de sus manifestaciones exteriores”. Y con esta respuesta, que contiene —entre lo triste y lo trivial— toda la tensión característicamente portuguesa —y recuérdese, que el luto es siempre algo irritablemente trivial, para no hablar de pompas fúnebres—, ya que estamos ante la meta de las consideraciones unamunescas sobre Portugal. “Un pueblo suicida” llamaba Unamuno a los portugueses. De veras: es escalofriante la triste enumeración de los mejores de este pueblo, que acabaron suicidándose: Antero, Soares dos Reis, Moucinho de Albuquerque

que, Trindade Coelho . . . “Y decidme: ¿lo de Buiça el regicida, no fué un suicidio en rigor?”

Y con una formulización tan característica de este autor, sigue la sentencia: “Don Carlos fué un suicida, que Buiça le suicidó”.

“Cuando pienso que sobre nosotros pesa una herencia trágica, secular, de una ignorancia pútrida . . . —así cita Unamuno una carta de un portugués, dirigida a él— mi espíritu se ennegrece y me siento adentrado de un pavor indecible, tal vez absurdo . . .” “fué toda una raza que se suicidó . . .” “... *esto* no es ya un pueblo, sino el cadáver de un pueblo”.

¡Terrible confesión!, terrible, porque hecha por un portugués. Y un último capítulo, tratando de la visita del autor a Alcobaça, sepulcro de Inés de Castro, ha de reconciliarnos con las verdades conmovedoras del anterior. . . “Portugal —pregunta entonces Unamuno— que como Inés, ha amado mucho y ha amado trágicamente bajo el yugo del Destino, ¿no reinará también después de morir. . .?”

Y con esta interrogación temerosa y poética, como el verso sepulcral de una virgen casta, abandonamos la esfera nublada y triste de Portugal; “la vegetación se agiganta”, y “estamos en la región tan hermosa, tan espléndidamente dotada por Dios . . ., tan abandonada de los hombres”. Estamos en España.

“España ha tenido un proceso mucho más homogéneo de lo que se cree, una verdadera continuidad espiritual íntima, y esto es precisamente lo que le da más valor y más consistencia . . .”

Y el lector, que ha venido desde Portugal, involuntariamente debe pensar en el desarrollo de este país, en que se hallaba todo, salvo continuidad, así que el proceso histórico portugués parece una escasa serie de erupciones volcánicas, que entre sí no liga nada, sino su carácter violento.

O sería el proceso portugués menos cortado y más continuativo si uno lo contemplara desde España, como parte integrante del “alma de España de todos lugares”. Esa España de todos lugares comprende, desde luego, a Portugal, pero, expresándose así, el autor pensaba más lejos: . . . “estaba pensando . . . en la Argentina, que también es España . . . Sean cuales fueren los cruces de razas, sea cual fuere la sangre material que a la primitiva se mezcle, mientras un pueblo hable en español, pensará y sentirá en español también.” “La lengua es la sangre del espíritu.”

Y de este mayor conjunto de la Hispanidad, inesperada y repentinamente volvemos a los montes y valles del país vasco. ¡Qué bien!, dejar “la épica melancolía” de la gran historia de la Gran España, bajando

sobre el vital manantial de la tierra nativa de don Miguel. Es el gran secreto de España y de todas las Españas: la confundidora duplicidad de las patrias, que, en un primer tiempo, cuesta de comprender a un no-español. Pero, ¡qué fortaleza íntima es eso: ser un vasco y un español, a la vez; ser un castellano o un andaluz y un español, a la vez; ser un argentino y un hombre hispano, al mismo tiempo! . . .

Y . . . “¡Portugal y Cataluña! ¡Qué mundo de reflexiones no provoca en un español el juntar estos dos nombres!”

No obstante, se conoce también el revés de este sentimiento. En La Laguna de Tenerife, en medio del Atlántico, entre continentes, adonde ya soplan los vientos del gran mundo hispánico, le ocurre a Unamuno este verso de un poeta canario: “Mi patria no es el mundo, —mi patria no es Europa,— mi patria no es España; —mi patria es una choza,— la sombra de un almendro. . .” Entonces se ríe el gran vasco y dice riéndose: “¡Pobre del que no tiene otra patria que la sombra de un almendro! Acabará por ahorcarse de él”. El mismo —en cambio— camina en direcciones opuestas. Pensando en la “brava casta indígena”, que ha poblado estas islas antes del Descubrimiento, establece un contacto africano-canario-hispánico —en el cual creía también Oliveira Martins que llegó a ver un faraón en Felipe II y una pirámide en El Escorial— y considera en la sangre berberisca “la primitiva roca étnica de España”, diciendo: “Pues yo me complazco en creer que en el fondo seguimos los españoles todos . . . siendo berberiscos . . .” Y en cuanto a los indígenas de la Gran Canaria, plasma entonces la realmente monumental expresión: “Eran españoles sin saberlo y antes que España viniese a turbar su secular siesta”.

En estos últimos capítulos surge y se hunde y surge otra vez, como un estribillo, el tema de los Conquistadores, el de la epopeya hispánica; y nosotros, nuevamente, tenemos que pensar en un poema polifónico de música. De la Gran Canaria hay que volvernos, por causa de este mismo tema, a la cuna de Pizarro, la ciudad de Trujillo, en la Extremadura, para ver y comprender en su real aparición al hombre extremo —y de aquí era oriundo también Hernán Cortés—, porque “el que no conozca algo de estas gentes, apáticas al parecer, violentas y apasionadas en el fondo, mal puede explicarse aquella nuestra epopeya”.

Y al pensar en esos hombres, “irritables y a la vez apáticos”, es imposible que no surja ante nuestros ojos la imagen de carácter de los portugueses. Son hondamente parientes todos los iberos, y por eso mismo quedará notable el autor de aquel famoso e infeliz libro, titu-

lado: *Portugal não é ibérico*, como cometedor del más grande error posible en cuanto al ser histórico portugués . . .

El regreso al tema de Portugal domina este capítulo sobre Trujillo. La Extremadura tiene su continuación —así afirma el autor— en el Alentejo portugués, y su trágico verano posee su descripción —característicamente— en el libro de un portugués, “lo más trágicamente sugestivo que se haya escrito en la Península . . .”

Antes de entrar en Trujillo, el viandante había de atravesar el Tajo, y quien ha estado ya en su vida sobre márgenes de grandes ríos, como son el Rin o el Danubio, recordará, que por ningún fenómeno del paisaje —ni aun por la montaña— se representa, con tanta decisión e ímpetu, el hado histórico de los pueblos, como por un grande y poderoso río. Unamuno, el que descubrió para el pensar histórico y filosófico el paisaje de sus patrias, está conmovido a la vista de la “fuerte y marcada personalidad”, que le habla del “son del canto secular del río”, que aquí se abre “paso valientemente, luchando a brazo partido, rompiendo peñascos, por entre las Portilleras”. Pues le aclama: “¡Bravo luchador! Bien merece aquella su augusta y majestuosa muerte, aquella su imperial desembocadura de Lisboa”. Porque Unamuno ha visto “al Tajo cuando, próximo a morir, ensancha enormemente su pecho, allá en Lisboa, para recibir en él las aguas en que va a confundirse, para llenarse de mar antes de en el mar perderse . . .”

El Tajo: el último símbolo —el más hondo— del ser portugués, del ser peninsular, quizá. El Tajo, rompiendo peñascos, allí arriba, entre las Portilleras, aún recuerda al juvenil caballero de las Reconquistas, que vino a ocupar y a descubrir todas las tierras que Dios ha creado; y se abre paso, y habiéndolo abierto, va más despacio, descansando, hacia la bahía de Lisboa. “Tiene el río —dice Unamuno— su infancia, su adolescencia, su madurez, su vejez y su muerte; tiene sus horas de angustia y de tormenta, sus horas de descanso, sus horas de desfallecimiento . . .” “... ¡y entra en Portugal a morir rindiendo sus fatigadas aguas al Atlántico!”

A morir . . . Quien habla de Portugal, ese singular país del ocaso, que no conoce la visión del sol naciente de la mar, debe entrevistarse, sea en la forma que fuere, con la muerte. Unamuno sacó las últimas consecuencias de esa situación histórica, que no tiene su par en Europa y plasmó el epitafio: “Descanse Portugal en paz”. Sin embargo, Portugal no ha terminado de existir, aunque su existencia ni se asemeja a la de las otras naciones. Un problema sorprendente e interesantísimo se plantea aquí. Para comprenderlo, hay que volver a la tesis de



Unamuno, que vió en el regicidio del 1908 la “última escena . . . de la historia de Portugal”.

Como ya dije, tal idea —la del terminar de una historia nacional sin haber terminado a la vez la vida del mismo pueblo— se basa en semejantes pensamientos de Oliveira Martins. Ese gran historiador subrayó con toda la vehemencia de su temperamento *ibérico*, la tesis que definió terminada la historia nacional *portuguesa*. Pudo hacerlo, visto que había podido considerarse en sus entrañas, en primer lugar, no como portugués, sino como ibero; solamente de ese modo es comprensible la vitalidad de su obra; el hecho de que su “vivisección” no se ha cambiado —también— en un “suicidio”.

En el segundo tomo de su *Historia de Portugal*, en el capítulo que narraba la trágica hazaña de la “Jornada de Africa”, se hallan las siguientes palabras terminantes, del mayor significado:

“Acabavam, ao mesmo tempo, com a pátria portuguesa, os dois homens —Camões, D. Sebastião— que nas agonias dela tinham encarnado em si, e numa quimera, o plano da ressurreição. Nesse túmulo que encerrava, com os cadáveres do poeta e do rei, *o da nação*, havia dois *epitáfios*; um foi o sonho sebastianista; o outro foi, é, o poema dos *Lusíadas*. A pátria fugíra da terra para a região aérea da poesia e dos mitos”<sup>3</sup>.

Y la misma idea, aparecida aquí en forma más bien poética, como epílogo de la patética empresa del último caballero de Europa, encuentra su fundamentación de modo más científico ya en el primer tomo de la misma obra:

“Como aos fenícios sucedeu aos portugueses —dice ahí Oliveira Martins—: no momento em que a razão de ser da sua acção na civilização da Europa desapareceu, a nação definiu, sumiu-se, perdendo tudo, até perder a independência”<sup>4</sup>.

Y antes:

“Negar que durante os tres séculos da dinastia de Aviz a nação portuguesa viveu de um modo forte e positivo, animada por um sentimento arraigado da sua coesão, seria um absurdo. Essa coesão que fóra ganha nas lutas e campanhas da primeira dinastia, perdesse no XVI século . . . Portugal acaba; *Os Lusíadas são um epitáfio*”<sup>5</sup>.

En el 1879, año en que apareció la *Historia de Portugal*, estas y semejantes ideas de su autor debían ser enormes novedades, casi incomprensibles en la época del optimista nacionalismo liberal. Desde Spengler, en cambio, el citado pensamiento del historiador portugués ya posee unas ilustraciones de mayor envergadura; y, al mismo tiempo, hay que tener en cuenta, que las naciones europeas, después

de la II Guerra Mundial, entraron en una época de su existencia, que —por lo menos al momentáneo parecer— asemeja téticamente a la situación de lo portugués después de Alcazarquivir...

En todo caso, Spengler ya conoce el fenómeno de las historias terminadas de aún vivientes pueblos. Sus ideas acerca del *consensus*, de la “segunda religiosidad” y de los *Fellachenvölker* pertenecen a la explicación que él quiso dar a dicho fenómeno. Lo más importante empero, hélo dicho aquí:

“Historische Völker, Völker, deren Dasein *Weltgeschichte* ist, sind allein die Nationen. Man verstehe wohl, was das bedeuten will... Was um 1500 in Mykene und Tiryns lebte, war noch keine Nation, im minoischen Kreta war man es *nicht mehr*. Tiberius war der letzte Herrscher, der eine römische *Nation* geschichtlich weiterzuführen, sie für die Geschichte zu *retten* suchte, Mark Aurel hat nur noch eine romanische Bevölkerung verteidigt, *für die es wohl Begebenheiten, aber keine Geschichte mehr gab*.”<sup>6</sup>

Sí, tal “nación terminada” aún negocia, pero ya no hace historia: ya no representa *destino* ni para sí misma, ni para las demás. Compárese, para tener un ejemplo clarilocuente, tanto para el primero como para el segundo caso, el papel de Salazar en Portugal y el de la guerra civil en España.

Y en este sentido de la palabra, lo de Buiça, realmente, no fué sino “la última trágica escena de la historia de Portugal, que es, siglos hace, un continuado naufragio”. Es decir, Buiça se atrevió, inspirado mucho más que por la tradición de su pueblo por la ideología de un anarquismo internacional, así lo expone su testamento, que Unamuno cita, a ser destino para su rey y para sí mismo. Sin embargo, los Cola Rienzi son — en una Roma que ya no hace *historia*— figuras aisladas y tragicómicas...

Al reinado de ese rey asesinado da la trascendente ilustración la *Pátria*, de Guerra Junqueiro, gran sátira en forma de un poema dramático, indudablemente uno de los productos más notables de la literatura europea en el último centenar de años. El poeta poseía coraje y sinceridad de sacar las últimas consecuencias de la situación de su pueblo. La figura simbólica del ser portugués es para él la del *Doido*, el pobre loco “inofensivo”, que quedaba envenenado de manera diabólica...

Envenenaram-no, eis o facto, eis a verdade.  
E às escuras, extinta a mortal claridade,  
Louco autómato errante, alma cega e funérea,  
Veio andando através do tempo e da miséria...

Luego sigue, en ese poema, la completa renegación de todo el gran pasado portugués, la de la gloria de *os Descubrimentos*, que ya también ante los ojos de Oliveira Martins no era sino la enorme equivocación de la historia portuguesa. Al mismo tiempo, al pueblo “que ha vuelto de América derrotado en su encontronazo con el de Robinson”, le va a ser indicado el camino, el “de dedicarse a cuidar y cultivar su hacienda, a alumbrar pozos y trazar canales para regar sus resacas tierras...”, con una palabra: el de “hacerse pastor”, regresando a la actitud de los tiempos anteriores a la temeraria empresa de conquistar los “tenebrosos mares”.

Minha glória! ... infâmia e vergonhas  
De ladrão, de pirata e de assassino!  
.....  
Nunca nascido houvera o resplendor  
Do dia, em que no abeto milenário  
Pus o gume do aço com furor!  
.....  
Fôsse eu ainda o camponês adusto,  
Lavrador matinal, risonho e grave,  
D'alma de pomba e coração de justo!  
.....  
Nunca de feitos meus cantasse a História;  
Ignorasse meu nome a voz da Fama  
E a minha sombra humilde a luz da Glória!\*

Y la nación, el *Doido*, queda crucificado y expira en la cruz. “O cas-

\* No deja de ser interesante trazar —al menos en forma de una escasa nota— los antecedentes de estas ideas de *Guerra Junqueiro* en las letras portuguesas y clásicas. *Camões* (*Os Lusíadas*, Canto IV) dice por la boca del Velho de Restêlo, cuyo gran monólogo es el quizás más poderoso ataque, en literatura, contra *os Descubrimentos*:

O! maldito o primeiro que, no mundo,  
Nas ondas vela pôs em sêco lenho! etc.

El arquetipo de estos versos ya está presente en los de *Horacio*. El poeta romano, quien, en su juventud (Epod. XVI), abandonar quería a Italia para buscar en Ultramar “las islas felices” de remotísimas tradiciones, clamó, en su edad madura, espantado su veto con palabras bien similares a las del Velho de Restêlo, cuando el viaje marítimo de *Virgilio* (Carm. I. 3); *Virgilio*, quien en su juventud, en las *Geórgicas* —en oposición al joven *Horacio*—, cantor fué del sosegado vivir campestre de sus antepasados campesinos. También la voz de este gran poeta romano resuena en la poesía de *Camões*:

O! lavradores bem-aventurados!  
Se conhecessem seu contentamento,  
Como vivem no campo sossegados!

Y esta vez es la VI. Elegía de *Camões*, que establece el puente entre la poesía de la Romanidad clásica y la sátira de *Guerra Junqueiro*.

telo do rei ... evaporou-se" ... él que sólo sobrevive es un "aldeão senil e vagabundo":

"Dum povo exilado ficára êle só, cadáver ambulante, espectro bisonho, a chorar num êrmo, *com o netinho nos braços*. Aproximando-se da cruz, *reconhece o doido* ..."

Sí, lo reconoce, y en ese reconocimiento se revela, en último análisis, toda la sabiduría esencial de modernos portugueses.

"O homem ocidental—y citamos así de nuevo las palabras de D. Santos—perdeu-se, na sua ânsia de conquista, pelos caminos que descobriu, *e esqueceu-se de voltar a si mesmo*"<sup>7</sup>.

Brillante definición, el más profundo resumen —a mi entender y a mi conocer— de la historia de su nación.

Otro português, Castelo Branco Chaves, en un ensayo publicado en el 1944, varía el mismo pensamiento del siguiente modo:

"... o português teve de dirigir tôda a sua actividade intelectual e moral para o serviço de um grande empreendimento mercantil e guerreiro. Até o poema que o canta —*Os Lusíadas*— está ao serviço dêle e por isso, tal vez *seja nulo o valor humano dessa obra* esteticamente tão bela"<sup>8</sup>.

Y en el 1946, un notable representante de la vanguardia "nacional" portuguesa, el que, sin embargo, aparecerá, por esta vez, como una "voz no deserto imenso de almas mortas", nos ha dado un corte sorprendente y característico de la modalidad de ser de ese país en nuestra época moderna. Aquí lo transcribo en lo siguiente:

"... ao mais desprevenido observador salta imediatamente aos olhos que a vida portuguesa actual sofre de grande míngua de conceitos. Há socego nas ruas, boas contas, e arrumação das finanças públicas, melhor organização dos serviços estaduais; desenvolve-se o comércio e progride a indústria; alguns sectores da actividade nacional contam hoje com melhores e mais largas perspectivas sobre o futuro. Contudo, não obstante esta situação favorável, *o português mantém-se estacionário*. O seu patrimonio de conceitos não aumentou entretanto: *é agora o mesmo que era há sessenta anos*".

"Não renovar periódicamente o 'stock' de conceitos, é o mesmo que ficar cego para a vida e para o mundo. Mas esta cegueira tem nome: anacronismo. Na Europa em crise, a ocidental praia lusitana, que foi ilha de paz no orbe em guerra, está a ficar anacrónica —e, precisamente, quando se encontra em curso revolução política que aspira renovar as condições de vida material e espiritual do português! Mas qué? ... A velha Universidade, trocada pela rotina a sua ideia madre, limita-se a ser instituição velha. E os raros amantes do estudo e das

letras, sem encontrar no ambiente estímulo e possibilidades de actuação eficaz, erguem de balde a voz no deserto imenso das almas mortas . . .”<sup>9</sup>.

Todo ese *reconocimiento* de la situación portuguesa no fuera posible sin el enorme influjo de Oliveira Martins y de Miguel de Unamuno sobre los pocos espiritualmente despiertos y preocupados que viven en ese país. E importa poco que dichas personas se consideren a sí guardias de la herencia de los dos grandes iberos, o sea, en cambio, fulminantes denegadores de sus resultados. El observador descubre sin dificultad el hilo rojo de la pujante idea central, que Oliveira Martins ha formulizado en su *Historia da civilização ibérica*, con un aún juvenil optimismo, para inclinarse en sus obras posteriores a una formulización cada vez más pesimista. Unamuno ha adoptado la herencia del gran portugués; sin embargo — a mi conocer—, no llegaba a las mismas positivas conclusiones que Oliveira Martins había exigido. Quizá el indiferentismo español, “the almost complete annihilation of Portugal in the Spanish mind”, que con razón subraya Madariaga, y la realmente noble actitud de Ganivet con respecto a la discusión luso-española<sup>10</sup>, también desempeñan un correspondiente papel en cuanto a las formulizaciones unamunescas que tenemos analizadas en el presente ensayo.

El descubrimiento de la causa —o por lo menos de una de ellas— del peculiar problema portugués, hay que agradecerlo al discutidísimo ensayo del conde Keyserling, en su *Spektrum Europas*. Keyserling, con relación a la Península ibérica, por un lado, es un pariente espiritual del gran vasco, cuyo lugar en el espectro de la cultura moderna él lo ha designado con segura mano y con palabras significativas (“Miguel de Unamuno, der europäisch bedeutendste Spanier, welcher lebt, und der bedeutendste Spanier überhaupt seit Goya”, etc.)<sup>11</sup>, y por el otro, fué él, el que llamaba la atención de Europa Central para la obra de Oliveira Martins. En cuanto a la diagnosis de la situación portuguesa, sin embargo, Keyserling va a la par con Madariaga.

“In the sixteenth century —dice éste último— Spain and Portugal were two separate kingdoms thinking more or less vaguely of union, their kings even scheming for it, and, at the same time, *curiously linked up by a subconscious feeling of common ‘Spanishness’*, which somehow or other underlies *all peninsular life at that time*”<sup>12</sup>.

Esta situación ha terminado para siempre con la secesión de Portugal en el 1640. Y Madariaga continúa:

“The magnet is no longer Castile, but England. In Portugal this change brought about deep spiritual affects”<sup>13</sup>.

Y esto es precisamente el punto de que Keyserling sacará su conclusión:

“... nun trennte sich Portugal nicht allein endgültig von Spanien ab, es sagte sich von ihm los. Damit tat es einen tiefen, nie wieder geheilten Schnitt durch seine Wurzelsubstanz...”<sup>14</sup>.

Lo que de esto sigue es una de las más ingeniosas sentencias de Keyserling:

“Wer in sich Tiefstes abschneidet oder verdrängt, verliert sein Gleichgewicht und lebt im jähren Wechsel letztlich ohnmächtiger Extreme aus, was sich sonst als machtvolle Einheit auswirken würde”<sup>15</sup>.

Con toda la razón insiste Keyserling en que esta su definición explica gran parte de la actual forma de aparición de lo portugués. Pero añade a esa observación la siguiente idea, y es precisamente ésta la que se puede considerar como punto final de las meditaciones acerca del destino de ese pueblo y de ese país:

“Aber wie keiner je durch einen äußeren Choc verrückt wird, der dazu nicht die Anlage hatte, so bestand das portugiesische Disparate grundsätzlich von jeher, seitdem die Nation sich als solche konsolidiert hatte, und dessen Sinn gehört zum Interessantesten und Bedeutsamsten, was mir auf dem Gebiet der Völkergeneration und -filiation überhaupt begegnet ist”<sup>16</sup>.

Nuestras consideraciones en cuanto al destino portugués conducirían lógicamente a una sola solución posible. Pero la vida no se desarrolla según leyes tan simples, como son las de una lógica racional. Quien observara la situación ibérica desde afuera, desde los puntos de vista de la gran política mundial, descubrirá que el poder y los intereses de Inglaterra mantendrán estacionaria esta situación. Y desde dentro, se llegará al mismo resultado. No queda entonces sino el destino de un camino de muy distinta dirección. Y aquí, en este punto, hay que volver al libro *Por tierras de Portugal y de España*, de Miguel de Unamuno.

El lector, leyendo por vez primera el último capítulo, dedicado a Portugal, de este libro, el de Alcobaça, opinará, tal vez, insatisfecho, que Unamuno escapaba al sacar las últimas consecuencias del ensayo anterior —*Un pueblo suicida*— y dejaba el problema portugués insolucionado, dirigiéndose hacia los senderos de paisajes castellanos, donde “la vegetación se agiganta”...

Pero no es así. La excursión a Alcobaça es, sí, una escapada del Portugal “navegante y heroico”, del Portugal de las fachadas juguetonas y pesadas de su manuelino y de su pombalino; pero escapada hacia el Portugal “campesino y sencillo”, que aún no ha aprendido a esconderse tras mentirosas máscaras. Y en ese templo románico, en Alcobaça, por fin, se puede estar frente a frente con el verdadero rostro del secular

Portugal. El nos devuelve “una impresión de solemne soledad y desnudez”. Me acuerdo: Alcobaça da la sensación de algo muy puro y auténtico. Con Alcobaça es imposible no asociar la libertadora fresca del aire claro de altas montañas. “Y me encontraba solo, rodeado de majestad, como bajo el manto de la Historia.” Y ahí está Unamuno, ante “la grave nobleza de la blanca piedra” de los túmulos, en que “reposan para siempre los dos amantes, juguetes que fueron del hado trágico”.

“Y pesa allí aire de tragedia.”

Y entonces se le parece la linda Inés, la española, amante del rey portugués, “un símbolo prefigurativo, un augurio” de “la historia de Portugal”, que “también hace llorar”.

Sí, hace llorar y conmueve, como toda la historia que ha pasado a la poesía. La historia en cuanto está sucediendo no hace llorar. Da vergüenza. Da la terrible vergüenza de ser obligado a pertenecer a la raza de esos ladrones, asesinos y presuntuosos tontos, que se halagan a sí mismos con la ridícula denominación de “Homo sapiens”. ¿No es, acaso, horror y vergüenza toda la historia de *Os Descobrimentos*? ¿Toda esa sangrienta aventura de mercenarios enloquecidos? ¿No es, acaso, terrible cómo hubo que terminar —apuñalada alevosamente— la linda Inés?

Pero de la mar de la sangre, que es el “progreso” humano, como trágicas flores, brotan los símbolos. Pequeña consolación para la linda Inés; sin embargo, la única digna herencia que la posteridad puede poseer.

“... caía la noche; yo iba fuera viendo una estrella que había allá, arriba, en el firmamento portugués; y ella trazaba mi hado: serás poeta y desgraciado; así dijo y así fue”<sup>17</sup>.

Portugal, ese pueblo emocional y elegíaco, lírico y patético a la vez, posee como único —a mi conocer— en el actual Occidente europeo un viviente “humus” poético; grandes recordaciones de simbólico valor brotadas del pasado: “fragmentos de existencias anteriores” —como diría Goethe—: los de Inés, los del Descubrimiento y los de Don Sebastián.

Vede que fresca fonte rega as flores,  
Que lágrimas são a água e o nome amores.

En el poseer de ese inagotable manantial poético se manifiesta, otra vez, algo céltico en el espectro de la composición del portugués.

También los celtas, hundidos ya en un remoto entonces como “naciones” históricas, dejaron su rica herencia mítica a los pueblos de Europa,

que se ha poblado en el Medioevo con cuentos y fábulas de origen celta. Así, Portugal.

“Un día Ulises dejó la esteva del arado para ir a la guerra, hizo del leño de sus bosques un corvo navío de negra proa, convirtió la esteva en remo y partió a luchar, y, rendida Troya, volvió a sus lares y de nuevo el remo se hizo esteva, y por las noches, cabe el hogar, contemplando el onduleo de las llamas de fuego que le recordaban el vaivén de las olas marinas, contaba a sus hijos y nietos los trances de la guerra y de sus errabundas navegaciones. Así, Portugal.”

Y entre estas narraciones que nos ha de contar, se halla no solamente la información fabulosa acerca de Ulises, fundador de Lisboa, sino también un viviente mitologema: el mito sebastianista, quizá el único mito aún vigente en todo el mundo moderno; mito éste, que por su parte, no es sino la imagen del “héros revenant”, que la enorme sacudida de la catástrofe africana hizo resurgir de las esferas donde la tradición céltica anida en el subconciente del alma colectiva portuguesa.

Solamente en el conocimiento de tal mito viviente entre los portugueses, se podrá comprender y estimar, en toda su delicadeza y significación, la definición de Delfim Santos sobre el mito, que es la *definición portuguesa* de ese fenómeno espiritual, determinada por la constante presencia del Sebastianismo, en el subconciente de cada portugués.

“O mito não é uma ideia, nem um valor —dice Delfim Santos— mas um momento projectivo da natureza utópica, que consubstancia e congloba todas as forças vitais de um povo, na realização de uma empresa, ou exprime com o máximo de profundidade os interesses mais recônditos, que animam um povo na consecução dos seus fins”<sup>18</sup>.

Estos “intereses más recônditos”, expresados por “un momento projectivo de naturaleza utópica”, prueban y comprueban “o carácter mítico da cultura”<sup>19</sup>, designación que recibirá toda su profundidad y todo su valor también desde el punto de vista portugués.

Por su “común alma ibérica” lo sintió —presintió y consintió— Miguel de Unamuno. Por eso indicó el camino a tomar para los portugueses no en cualquier dirección política, ni en una del pensar escuetamente lógico, sino, subrayadamente, en la de lo poético-mítico. Puesto que Unamuno —como se descubrirá pronto— era ante todo y sobre todo poeta, él no se podía limitar al sólo indicar del camino, sino que invadió con su vehemente temperamento y lo ha poblado, en seguida, con las figuras míticas de su propia imaginación. Y la “común alma ibérica”, que cantaba en sus entrañas, como en las de sus hermanos lusi-



tanos, hizo que la imagen que reproducía, pudiera llegar a ser la más profunda expresión mítico-poética, que, en general, poseen los modernos portugueses.

“Representaseme Portugal como una hermosa y dulce muchacha campesina que de espaldas a Europa, sentada a orillas del mar, con los descalzos pies en el borde mismo donde la espuma de las gemebundas olas se los baña, los codos hincados en las rodillas y la cara entre las manos, mira cómo el sol se pone en las aguas infinitas. Porque para Portugal el sol no nace nunca: muere siempre en el mar que fué teatro de sus hazañas y cuna y sepulcro de sus glorias.”

Como se ve, la visión —aunque en forma prosaica, más azarosa y menos pura, por ser expuesta al influjo del pensar científico y logístico— se presenta con la tenacidad de algo que brota desde dentro, y con el carácter de lo concreto, que es propio a lo vivido. La figura de mujer, su actitud de estar sentada, la de hincar los codos en las rodillas, sus pies descalzos, la espuma de las olas, la mirada del sol muriendo surgen ante los ojos del poeta de una manera penetrante e impresionante.

Todo esto: la visión mítica de Portugal conservará sus concretos elementos, vividos y mirados, también en verso, con la diferencia, con todo, que ahí, en el soneto de Unamuno sobre Portugal, la trascendente y eterna validez de la visión alcanza su última, énea formulización, posibilitada por la forma poética.

La dulce campesina se ha cambiado en una magnífica matrona, una figura de Sibila, visionaria trágica y majestuosa —aunque no del futuro, sino del pasado. Y es *esta* la forma en que nosotros, gente moderna, integramos en *nuestro* ser y en *nuestra* historia, *el mito de Portugal*.

Del atlántico mar en las orillas  
desgreñada y descalza una matrona  
se sienta al pie de sierras que corona  
triste pinar. Apoya en las rodillas

los codos y en las manos las mejillas  
y clava ansiosos ojos de leona  
en la puesta del sol; el mar entona  
su trágico cantar de maravillas.

Dice de luengas tierras y de azares  
mientras ella, sus pies en las espumas  
bañando, sueña en el fatal imperio

que se le hundió en los tenebrosos mares,  
y mira cómo entre agoreras brumas  
se alza Don Sebastián, rey del misterio.

## IX · EL PRÍNCIPE PRESO · UNA PERSPECTIVA MÍTICA EN LA HISTORIA DE ESPAÑA

### I

En el otoño del año de 1959 el Schiller-Theater de Berlín presentó la más popular obra, en Europa Central, del teatro español: “La vida es sueño” de Calderón de la Barca. Antigua y noble tradición alemana es el interés por la poesía española y, muy especialmente, por Calderón. Y —realmente— el conjunto del Schiller-Theater correspondió a esa tradición, a la expectativa de un público alemán culto. El ambiente, el clima del original fueron bien logrados en la versión; —no obstante manifestóse entre el original y la representación berlinesa una muy característica diferencia. La dirección, pensando en un público educado por los versos de un Shakespeare o de un Schiller, eligió una traducción en “blank verse” en vez de trasplantar los versos mucho más cortos, más juguetones del original español. De ese modo se esperaba lograr un mayor grado de grandeza y dignidad, imaginadas en Alemania muy especialmente calderonianas o españolas, aunque —al contrario— por ellas se extendió en escena un clima cargado del “Stimmung” del romanticismo o posromanticismo alemán. ¡Muy característico, comprensible y pío engaño del espectador alemán! quien seguramente habrá creído reencontrar en los versos dignamente sonoros de la traducción el carácter y la música del original. Dignidad y grandeza —claro está— no faltarán tampoco en el original, pero son muy distintas al patos schilleriano. El verso español —si es bueno, natural y sencillo— está cargado de un buen olor que huele a tierra, a naturalidad, a vida campesina. Ese matiz es quizás la nota más sobresaliente, que lo distingue de las letras francesas. Es el elemento de lo *précieux*, lo que el español no soporta: lo *précieux* se torna en esta varonil, fuerte y sabrosa literatura, en ese castellano martillado, como lo llamaba Unamuno, en seguida en ridículo, en cursi, — mientras su dignidad reside en un clamor, que es de clarines de antiguas guerras, y su grandeza es la involuntaria, pero por eso mismo genuina majestad del hombre de libres campos o de sus bueyes lentos. Hasta en Calderón, los largos monólogos de sus personajes, lo que se llamaban, y no en vano, las “arias” de ellos, a menudo parecerán, por su arcaica melodía, por la sencillez de su contenido, a antiguos romances, a los cuales, por lo menos en parte, han de agradecer su origen. Para llegar a ese originario sabor de los versos españoles, hay que libertarlos de

un quizás bonito, pero falso romanticismo, pues no son ellos los que tal poseen, sino— el sentimentalismo alemán.

Y — para halagar ese sentimentalismo alemán de parte de la dirección de la obra fué hecha todavía una concesión más. Como todos lo conoceremos, la trama principal de “La vida es sueño” ronda derredor del destino de un príncipe joven, encarcelado ya desde su nacimiento por su padre, en una torre, lejos de las tierras habitadas por su pueblo. Terribles señales obligaron a hacer así a su sabio padre, un rey astrólogo. Un día, sin embargo, el viejo rey mandó abrirle a su hijo las puertas de su cárcel, y el joven —llevado dormido al palacio— despertó inesperadamente como reinante. El cambio debería servirles a todos: a él, al rey, al reino, de prueba. El examen falló: el joven quería aprovechar su libertad y poder para vengarse y reinar tiránicamente. Lo volvieron pues, otra vez sumergido en sueño, a su torre, a donde, al despertar, todo su esplendor pasado debía parecerle —como un sueño. Muchos decían —y con suma razón— que aquí pudiera terminar la obra: la tragedia está perfecta. El príncipe, quien no sabía manejar su libertad, dejó escapar su oportunidad: las puertas de su torre se cierran en pos de él de nuevo, y esta vez, para siempre.

Muy bien: pero no estamos con Calderón en el mundo de un Shakespeare. La lógica de la tragedia norteeuropea no vale para el poeta español. El “ejemplo”, ofrecido por Calderón, poeta profunda e hispanicamente religioso, ejerce su influjo edificador precisamente por la continuación del cuento.

Y el cuento no es como la vida: es mejor. Al príncipe preso se le ofrecerá aun una segunda oportunidad. El pueblo se rebela. Los luchadores de la libertad ven su meta en la liberación del príncipe. Otra solución —estamos con Calderón en el siglo 17, o sea: en la España de un monarquismo no sólo absolutista, sino de una autoridad religiosa también— queda fuera de lo posible. La revolución llega a la torre, penetra en ella, liberta a su prisionero y lo hace subir al trono de su padre. El joven aprendió la lección, que le rindió el fracaso de su primera salida: ahora reinará como un rey piadoso, justo y pacífico. Podrá más aún que esto: levantará a su padre vencido, ejercerá clemencia aun en el caso de su carcelero, pues ése, mientras lo atormentó, solamente cumplió con su deber de vasallo delante del viejo monarca, su rey y señor. Y es ahora, cuando se presenta ante el joven monarca aquel “soldado”, a quien le debe toda su fortuna, toda su gloria, todo su reino. Es el jefe de la oposición, es el héroe de la revolución, es quien hizo que se abrieran las puertas de su prisión. Al ver ése, cómo perdonó y elevó el príncipe hasta a su enemigo, le dice:

"Si así a quien no te ha servido  
honras, ¿a mí que fuí causa  
del alboroto del reino,  
y de la torre en que estabas  
te saqué, qué me darás?"

A que el joven rey:

"La torre; y porque no salgas  
della nunca, hasta morir  
has de estar allí con guardas;  
*que el traidor no es menester*  
siendo la traición pasada."

Y el viejo rey comenta:

"Tu ingenio a todos admira."

He aquí la segunda diferencia entre el original y la adaptación alemana: para la sensibilidad centroeuropea no parecieron aptas, y más aún: soportables las citadas palabras del original, —se las quitó pues, aunque poca duda cabe, que aquí, en esas palabras reside la característica nota hispánica, anti-centroeuropea del poema calderoniano. Todo un pensar diametralmente opuesto a la sensibilidad alemana desde aquí presenta sus perspectivas. Por consiguiente debe de empezar todo análisis de nuestro tema, forzosamente, aquí.

¿Qué es lo que pasó en la citada escena? Un rey fué libertado de su prisión por el heroico sacrificio de un caballero, que por su causa luchó. Ahora el rey, una vez en libertad, para recompensar su libertador, lo condena a cadena perpetua. ¿Es eso —a la primera vista— posible, creíble, concebible? No, es el puro desatino.

Y, sin embargo, tal actitud no solamente la poesía española la conoce, sino la historia también.

Unos cientoquince años —más o menos— antes de la redacción de nuestro drama por Calderón, tuvo España una persona de sangre real encarcelada —no la primera y tampoco la última vez en su historia. Esta vez la prisión había de durar hasta la muerte. La víctima era la infeliz hija de los Reyes Católicos, madre de Carlos V, Doña Juana llamada la Loca.

Ciertos, aunque lejanos paralelismos entre el destino de ella y el del joven rey en el drama se dejan trazar. Un miedo de un posible reinado malo aquí y allá; un rey-padre concibiendo y ejecutando la prisión de la hija aquí, del hijo allá. El pretexto del encarcelamiento fué allá la astrología, aquí es la supuesta enfermedad mental de una reina seguramente débil en cosas del albedrío y en las de la decisión<sup>1</sup>.

Aquí el rey-padre es un aragonés, en cuya familia el cautiverio de un príncipe-heredero no es cosa inaudita. El ejemplo más conocido es el caso del príncipe Don Carlos de Viana, en el siglo 15. Allá —y se lo demuestra toda la naturalidad, por la cual el suceso se presenta en el drama de Calderón— tal prisión de un príncipe parece antigua y sagrada tradición de dinastías españolas. Los citados casos de Doña Juana y de Don Carlos de Viana lo comprueban que realmente la es. Todas esas analogías, sin embargo, carecen aun de una base sólida. No es, y de ninguna manera, un privilegio de reyes españoles el echar sus hijos a una prisión, ni de esos príncipes, el peligrar de este o de otro modo el reinado tranquilo de sus padres. Para no ir muy lejos: también el delfín de Francia, el Luis XI de más-tarde, más o menos en los mismos años de las rebeliones de Carlos de Viana, causaba bastantes dificultades a su padre reinante, el rey Carlos VII, —desde luego, ese Luis de Francia corría mejor suerte que su “colega” aragonés, el Príncipe de Viana<sup>2</sup>.

Pero el signo especial del Príncipe preso en España, el que señala el punto de contacto entre la Juana la Loca de la historia y el Segismundo —nombre del Príncipe de Calderón— de la poesía, nos saltará en seguida a los ojos al fijarnos en el momento más tenso, más contradictorio en la triste vida de la reina confinada en Tordesillas. Ya llevaba ella más de once años en el castillo, su padre volvió ya a sus padres, reinando, en su reino, en parte en el nombre también de ella, su hijo mayor, Carlos. En ese año se levantó una grande y notabilísima rebelión en el reino de Castilla, la que se conoce en historia por el nombre del levantamiento de los Comuneros.

Desde el punto de vista de nuestro tema aquí no puede interesarnos el por qué de esa revolución, ni las causas de su origen, ni las de su trágica caída<sup>3</sup>. Se aclara, sin embargo, su enorme importancia, al pensar que España —a pesar de las tentativas bien logradas de establecer un régimen de temprano absolutismo en ella por los Reyes Católicos— se presenta hasta la caída de los Comuneros— con sus ciudades celosas a sus privilegios, con sus pequeños y grandes nobles casi iguales aun en sus libertades, en su hombría y en su dignidad personal a los reyes, —como un país típico del Medievo europeo. Con otras palabras: hasta la caída de los Comuneros están dadas para España las perspectivas de un desarrollo europeo en el sentido del de los comunes italianos o el de los países y ciudades alemanas; —desde la caída de los Comuneros esa perspectiva se cierra para siempre. Parece, que el peligro que corrieron durante los años de este levantamiento, abrió los ojos del alto clero y la alta nobleza; comprendieron, que sus

intereses —aunque tenga la monarquía tendencias absolutísticas— están al lado de ésta y no al de la ciudad, la baja nobleza y el campesinado. Desde entonces destruíase la ciudad española en su calidad de un ente político; quitábanse lenta y consecuentemente los derechos políticos de las Cortes, es decir, la baja nobleza, espina dorsal normalmente de cada nación en su lucha contra cada clase de tiranía; obstaculizábanse el enriquecimiento y desarrollo del campesino, cortando así, al final, los sanos manantiales medievales del desenvolvimiento social. España se elevó al aire resplandeciente, pero estéril de una monarquía absolutista, la que —en violento contraste de los absolutismos de Inglaterra, Francia y, en parte, Austria— no llegó a ser nunca ilustrada, sino se distinguió, hasta el final, por su falta de entendimiento delante de los verdaderos intereses y necesidades sociales del pueblo español<sup>32</sup>.

Al considerar el malogro de los Comuneros, el punto en el decorrer histórico, en que el sano desarrollo de España se descarriló, recobra doble importancia de investigar, en este momento, la actitud de aquella persona, a quien la revolución misma acudió, y quien había sido en trono español la última española, es decir: Juana llamada la Loca, la prisionera de Tordesillas.

Se da —mutatis mutandis— delante y en Tordesillas una escena entre los Comuneros y la Reina similar a la que se dió delante de la torre de “La vida es sueño” entre el Soldado, jefe de los rebeldes, y el príncipe Segismundo.

Como en el drama, también en la vida los rebeldes eran partidarios de la monarquía. De una monarquía mejor, se entiende. Ellos se expresaron así: de una monarquía de la antigua libertad. La expresión es clara y llena de sentido, si uno mira las cosas desde el punto de vista de la Edad Media. Y así las miraron las ciudades y los nobles del levantamiento. Para ellos la reina era Juana; sabiendo, posiblemente, mucho más acerca del egoísmo del rey recién-difunto, su padre, que nosotros, no estaban nada convencidos de la “locura” de la confinada de Tordesillas; mientras que el rey, *el Carlos V de sus comienzos*, quien ahora reinaba por su derecho y en su nombre, era un muchacho extranjerísimo, llenando los más altos cargos del reino con sus cortesanos forasteros, que trataron y maltrataron a España como si fuera una colonia conquistada. Y más aún: se fué. Abandonó el país en plena revolución, —y en él, la madre, la legítima Señora de Castilla en los ojos del pueblo entero. Los rebeldes entonces se fueron a Tordesillas para sacarla de allí y ponerla en el trono de su madre, la gran Isabel.

Calderón llama al jefe de la revolución, quien venía a libertar al príncipe, sencillamente “el Soldado”. Esa anonimidad de un “héroe” popular es bastante característica para la monarquía absoluta del siglo 17, siglo en que nuestro autor vivió. Ni un nombre recibe aquél, quien se levantaba contra el férreo orden de las cosas. Los comienzos del siglo 16, sin embargo, eran en España todavía Edad Media: el héroe libertador en ese tiempo es todavía uno de los muchos “últimos caballeros” medievales, Don Juan de Padilla.

La opinión general de la historiografía acerca de la figura y papel de Don Juan de Padilla no es nada halagadora. Juan de Padilla no era un político realista, se dejó llevar por sus pasiones y ambiciones, y no puso para sí y para su causa fines claros y sobrios. Pero su importancia casi simbólica en el momento dado no reside en el existir o no-existir de dichas calidades en él.

Si el gran dramaturgo de España fuera un Schiller y no un Calderón, un Shakespeare y no un Lope de Vega, es de suponer, que hoy día tuviéramos una tragedia sobre Don Juan de Padilla. Piénsese: fué un noble, joven y caballeroso, levantado por grandes ideales, jefe resplandeciente de una gran revolución luchando por los derechos de la Nación y de las capas bajas y mediobajas sociales, contra un rey y sus satélites extranjeros, malhechores y chupasangres del Reino. Y en el corazón del país, encarcelada en un castillo, la verdadera reina de ese Reino, Doña Juana de Castilla, no libertada de su prisión por su hijo, el rey extranjero. Las tropas de los Comuneros ven y reconocen en ella su señor natural; Juan de Padilla toma Tordesillas; los luchadores por la libertad nacional prestan homenaje ante la Reina, la saludan su monarca; el joven héroe de la nación besa las manos de la hija de su gran reina, Isabel la Católica, la princesa no solamente de verdadera sangre real, sino también de verdadera sangre española. El rey —medio-francés, medio-alemán— está lejos, sus esbirras vencidos, el Reino en la mano de los Comuneros, y delante de Doña Juana se abre el camino para el trono de sus antepasados. Es ese el momento en que una sola firma de su mano elevaría toda la rebeldía a un movimiento leal por la reina y Castilla. Ella recibe con simpatía a los rebeldes y su joven jefe; durante unas semanas —siempre en Tordesillas— es ella Reina<sup>4</sup>. Padilla y los otros la suplican, a veces con lágrimas en los ojos, aquella única firma. Al no complacerles, obra ella seguramente contra sus propios intereses; por su hesitación salva ella con seguridad el trono a su hijo<sup>5</sup> — por libre albedrío o involuntariamente, es imposible decir. Es muy fácil explicar su actitud por locura. Pero en ese caso debían haber sido locos casi todos los

Habsburgos, oriundos de su sangre, pues se conoce por característica más sobresaliente de muchos de ellos la falta del talento de tomar decisión. Paralizados por su miedo de actuar ¡cuántas veces no dejaron escapar el santiamén de la oportunidad— sea por pereza mental, sea por falta de imaginación, sea por cobardía, y a veces hasta por superstición, la que esos infelices monarcas a menudo tomaron por verdadera religiosidad<sup>6</sup>.

La más real explicación de la actitud de Juana, sin embargo, se la ofrecen los hechos y los datos. Su padre-confesor, su ambiente inmediato —interesados todos ellos en la caída de los Comuneros, en la victoria de la monarquía extranjera y con ella, en la del alto clero y nobleza,— no fueron expulsados de Tordesillas por Juan de Padilla, siendo ése no un político realista, sino un caballero idealista. Así pudo toda esa gente continuar en influir sobre la Reina<sup>7</sup>, una prisionera desde hacía once años, desconocedora de la situación real, para que no tomara ninguna decisión. Y más todavía: la disposición de la misma Reina, ya por su educación, llevada a cabo por una reina de tendencias absolutísticas, Isabel, quien luchaba contra sus nobles y ciudades, a veces con el arma en la mano, —la disposición de Juana también la influía contra los Comuneros, contra su libertador, Juan de Padilla. Esas desordenadas tropas, hablando y clamando de la Libertad, ese entusiasmado joven jefe de ellos, quien le besó sus manos, pero luchaba al mismo tiempo contra aquellos, que ella recordaba buenos colaboradores de sus admirados padres, —llenaron su corazón de inseguridad, de miedo, de desconfianza. Y, al final, —Juana no abandonó la torre, a que su padre la ató; no firmó la carta por la cual hubiera podido justificar la revolución, y condenó— de una manera menos activa, pues más femenina, que el Segismundo de Calderón —los Comuneros y su jefe, que pusieron en ella su esperanza, al trágico perecer. Juan de Padilla terminó su vida en el patíbulo. Su reina rechazó sus servicios, pues a ella el rebelde, aun un rebelde por su causa, debía parecer un traidor, como le pareció también al Príncipe preso de Calderón. Aquél — político realista, aunque figura ficticia de un poema— aprovechó los servicios de su Soldado, para mandarlo sólo después de estar ya él mismo en libertad y gloria, para siempre, a la torre; ésta —una mujer, encarcelada para siempre, como la princesa de un trágico romance, aunque reina verdadera de real historia— no abusó a su “soldado”, pero no lo respaldó tampoco: lo abandonó. Por su pasividad terrible le quitó su base moral de legitimidad. No lo condenó a “torre” alguna, solamente dió por su actitud un libre decorrer a los acontecimientos, que llevaron a Padilla, su héroe, por el camino de un crescen-



te desconcierto interior y exterior a la catástrofe de Villalar y la muerte bajo el hacha del verdugo.

Pero con la caída de los Comuneros escapóle también a Juana la última, —o mejor dicho: la única oportunidad de su vida. Sus carceleros volvieron; su cautiverio tornóse más severo; la esperanza de algún cambio definitivo huyó para siempre de su destino. La prisión, cuya puerta cerró su padre en pos de ella, su hijo no la abrierá hasta la muerte, que vino impiadosamente tarde para matarla con horribles sufrimientos.

## II

Claro está: no sólo España nos ofrece ejemplos literarios o históricos de Príncipes presos. Para nombrar aquí sólo el caso más discutido de esa misma época, también Isabel de Inglaterra encarceló a María de Estuardo para, luego, mandarla decapitar, —pero en este o en semejantes casos se trata de enemigos políticos y personales, que se persiguen y, si es posible, aniquilan; mientras que el rasgo especial de los encarcelamientos de príncipes en España es, que se trate de príncipes emparentados entre sí, padres e hijos en los casos más característicos, y que se trate —y eso todavía más importante parece— de castigos sin un crimen que les correspondiera en gravedad, o de prisiones sin una justificación natural, tanto ante los ojos de los contemporáneos, como ante los de la posteridad. Sin embargo, también tales casos conocerá la historia fuera del suelo español; mencionamos aquí otra vez sólo el más famoso de ellos: el conflicto entre Pedro el Grande de Rusia y su desgraciado hijo. Pero el caso ruso no se manifiesta parte de un sistema histórico, de una tradición dinástica y poética, como los casos españoles, presentándose ellos como varias expresiones de un mismo contenido tradicional.

Para explicar lo dicho, recurrimos otra vez al poema de Calderón. Basilio, el rey-padre en “La vida es sueño”, da las siguientes razones para aclararnos su proceder contra el hijo:

“Nació en horóscopo tal,  
que el sol, en su sangre tinto,  
entraba sañudamente  
con la luna en desafío;  
y siendo valla la tierra,  
los dos faroles divinos  
a luz entera luchaban . . .  
Los cielos se oscurecieron,  
temblaron los edificios,

llovieron piedras las nubes,  
 corrieron sangre los ríos.  
 En aqueste pues del sol,  
 ya frenesí, ya delirio,  
 nació Segismundo ...  
 ... ¿Quién no da crédito al daño  
 y más al daño que ha visto  
 en su estudio, donde hace  
 el amor propio su oficio?  
 Pues dando crédito yo  
 a los hados, que divinos  
 me pronosticaban daños  
 en fatales vaticinios,  
 determiné de encerrar  
 la fiera que había nacido ...  
 Hice labrar una torre  
 entre las peñas y riscos  
 de esos montes, donde apenas  
 la luz ha hallado camino,  
 por defenderle la entrada  
 sus rústicos obeliscos ...  
 Allí Segismundo vive,  
 mísero, pobre y cautivo ...”

Si buscamos un sentido simbólico en este bello poema, debemos de aludir a las conexiones, seguramente existentes, por un lado, entre Basilio y Dios-Padre, y por el otro, entre Segismundo y el Hombre. Basilio, tomando en la vida de su hijo el papel de la Providencia, dirigiendo su hado desde la vista más alta de sus planes, desconocidos por el cautivo de su torre, —Basilio es, en muchos sentidos de la palabra, el antiguo dios, señor y padre del Hombre menorenne aún,— señor y padre terrible para ése, incapaz de entender las razones superiores del padre, las que definen, y a veces, de una manera muy horrorosa, sus destinos y pasos en esta tierra.

Acabamos de ejemplificar el caso de Doña Juana y su Juan de Padilla por el paralelo del caso de Segismundo y su Soldado. Asimismo parece ofrecernos una correspondencia entre el caso de Basilio y su príncipe-heredero preso y el trágico choque del príncipe Don Carlos con su padre, Felipe II, aunque, a primer intento, solamente encontráramos discrepancias, en vez de analogías, entre ambos.

Tanto alrededor de Juana la Loca, como alrededor de su bisnieto, hijo y heredero de Felipe II, no cesan las discusiones. En el caso de la bisabuela empieza la discusión por la pregunta ingenua: “pues, ¿ha sido ella loca o no?”, para terminar con el terrible problema de responsabilidad de su padre, el rey Fernando y de su hijo, el emperador Carlos V, por sus 46 años de prisión. En el caso, luego, de Don Carlos, el bis-

nieto, vacilamos entre la aceptación de la imagen schilleriana de un Don Carlos heroico, entusiasmado y libertador, y la del cuadro que la moderna investigación solía pintar de un príncipe raquítico, sádico, pobre ansioso de la vida, tambaleando en el borde de la idiotez y oligofrenía. La verdad histórica estará posiblemente entre los dos extremos<sup>8</sup>. No obstante las opiniones acerca de su figura y destino no se cristalizaron todavía. Lo que pasa, es todo lo contrario: el carácter y papel del príncipe desgraciado tórnanse, en vez de aclararse, cada vez más y más oscuros y misteriosos. El Don Carlos de Schiller es, en su juvenil belleza, diáfano y poco problemático; el histórico, en cambio, es extremadamente contradictorio.

Desde nuestro punto de vista deben de interesarnos antes que nada los puntos de conexión entre él y el Segismundo de Calderón. Ambos causaron por su nacimiento la muerte de sus madres, despertando así la antipatía y hasta el odio del padre. Ambos llegaron, en un momento de rabia, a la idea de vengarse de una idéntica manera: Segismundo echó realmente por la ventana un súbdito de su padre; Don Carlos fué impedido a hacerlo en un último momento aún<sup>9</sup>. También Don Carlos recibió del rey el título de Príncipe, sitio en el más alto consejo del Reino, corte y presupuesto para sí mismo al lado de su padre<sup>10</sup>, y también a él se le fueron quitados esos privilegios y dignidades, a que contestó con una ira impotente contra el poderoso padre. Su "complot" malogró; el padre le quitó las pocas libertades, que tenía aún, y lo encarceló —primero en su aposento en el Alcázar de Madrid, luego en la torre fortificada del mismo. En ella murió Don Carlos, después de un medio año de prisión, el día 24 de julio de 1568.

En este triste asunto habla seguramente a favor de Felipe II el hecho de que Carlos haya sido, en aquel tiempo, su único hijo, pues no lo hubiera sacrificado sin causas muy serias, aunque al mismo tiempo hemos de decir que ya años antes hablaba el rey de la posible herencia de su sobrino, el Archiduque Rodolfo, el más tarde Emperador, como si Don Carlos no existiera en absoluto<sup>11</sup>. Fuera de eso, tenía dos hijas, sus descendientes preferidas hasta la muerte. El reinado de una mujer no era nada imposible en su época: ejemplos, como Isabel la Católica, María Estuardo, las dos reinas inglesas, María e Isabel, hubieran justificado también el eventual reinado de una de sus hijas.

Contra Don Carlos habla seguramente más en ese choque trágico de hijo y padre, que contra el Segismundo del poema. Aquél, encerrado desde su nacimiento, no planeaba —ni podía hacerlo— nunca nada contra su padre; no así Don Carlos. Ya el ejemplar estudio de *Ranke* pudo demostrar los hilos de una conjuración del príncipe contra su

padre<sup>12</sup>. Desde el tiempo de Ranke poseemos más datos todavía. *Bibl* hizo bastante verosímil la conexión entre Don Carlos y los rebeldes en los Países Bajos<sup>13</sup>; Ranke su al menos no absolutamente negativa actitud con respecto al protestantismo<sup>14</sup>.

Esa última hipótesis no debe de sorprendernos: su tío, el emperador Maximiliano II, estaba, en su juventud, muy cerca de los luteranos; contactos y simpatías entre ese emperador y nuestro príncipe parecen comprobados<sup>15</sup>. Don Carlos fué durante años el novio de la hija mayor de Maximiliano, la Archiduquesa Ana; y fué Maximiliano, quien urgió el enlace, y Felipe, quien lo impidió y obstaculizó de todos modos<sup>16</sup>, para casarse, después de la trágica muerte de su hijo en su prisión, y después del fallecimiento de su tercera esposa, Isabel de Francia, prometida, antes, de Don Carlos también, con esa misma Ana —con una prisa y hasta precipitación, las que en el hombre lento, inexpansivo y poco expeditivo, han de llamarnos la atención<sup>17</sup>.

Seguro parece hoy, que Felipe —ya años antes de la real prisión de su hijo— le quitaba a él toda perspectiva de vivir. Estaba debajo de un control continuo y humillante; no logró, entre tantos países de su padre, ni un virreinato para sí; no vió posible tampoco su casamiento, del que esperaba la salvación interior; además —tuvo que parecerle bastante claro, que deberá continuar así, hasta el día de su muerte, pues él fué desde siempre un muchacho débil y enfermizo, mientras el padre, si no robusto, por lo menos sano, y— al comenzar la consciente tensión entre los dos —un hombre en su mejor edad, a mediados de sus treinta. Y— realmente, el padre sobrevivió al hijo unos treinta años enteros.

Su desesperación no justifica, pero ayuda a explicar las medidas tomadas por el hijo contra el padre, a las cuales el padre contestó con la actitud y palabras de Segismundo:

“La torre; y porque no salgas  
della nunca, hasta morir  
has de estar allí con guardas;  
que el traidor no es menester . . .”

Desde el punto de vista del rey, Don Carlos fué un traidor, un peligro para el porvenir de sus reinos; el cariño del padre —claro está— no tomó la palabra en este asunto. Fué el rey y no el padre, quien mandó abrir un proceso contra el hijo<sup>18</sup>; las palabras del Gran Inquisidor, el Cardenal Espinosa, dirigidas al nuncio papal, el Arzobispo Castagna de Rossano, dejan traslucir el hecho de que lo procesaron también en asuntos de herejía<sup>19</sup>; —las actas mismas se perdieron.

El último testamento del rey<sup>20</sup> ordena muy circunstancialmente la que-

ma de unos documentos de gran importancia<sup>21</sup>, —si sus órdenes se refirieron, entre otros documentos más, también a los escritos personales y actas de proceso de Don Carlos, este testamento no habla en favor de él. En este punto bosteza la negra boca de un terrible secreto. Para el historiador parece la entrada a ella vedada para siempre.

### III

Las palabras de un francés, escritas en los meses, en que Don Carlos estaba de cautivo en la torre de Madrid, mientras una asistencia mala<sup>22</sup> preparaba su lenta desaparición de la vida, arrojan fuerte luz a toda la conexión de esos príncipes presos entre sí: “El estado del Príncipe empeora de día en día, y Tordesillas, donde Doña Juana murió loca, está seguro para él . . .” “Así informaba el embajador francés Fourquevaux a Catalina de Médicis, aludiendo con trágica claridad a la conexión entre la bisabuela y el bisnieto” —dice Ludwig Pfandl.<sup>23</sup> Entonces Pfandl hubiera podido dar un paso más. No lo dió, pues a él le interesó mucho justificar a Felipe II, y el dato, que aquí sigue, hubiera cabido mal entre sus colores más claros. Felipe dió, todavía en la vida de su padre, Carlos V, el consejo al ayo del infante, Don García de Toledo, que se encierre a Don Carlos, su único hijo, entonces un muchacho de doce años, en Tordesillas. El tutor apeló al viejo emperador contra tal proyecto, aconsejando a Carlos V tome en su propia mano la educación del nieto. El infante no fué llevado a Tordesillas, pero —tampoco a Yuste<sup>24</sup>.

No cabe duda alguna, que el niño de doce años aun no conjuró contra la vida de su padre, a quien ni lo conoció, pues él vivió en Valladolid, aquél en Bruselas y en Inglaterra; tampoco demostró todavía señales alarmantes de sus enfermedades, las que comienzan en realidad después de su desgraciada caída en una empinada escalera en Alcalá, en el 1562, teniendo entonces el príncipe ya 17 años de edad. Sin embargo, al haber llegado a Felipe, ya en el 1556, noticias de su tía, Doña Leonor, reina viuda de Francia, acerca de ciertas dificultades de carácter y faltas de educación en el entonces infante Carlos, él, el padre, reaccionó —como lo acabamos de ver— en seguida y con una terrible naturalidad, aconsejando que se ponga de cautivo a su único hijo en el mismo castillo, en el cual su abuela, considerada una loca sin remedio, muriera un año antes, entre dolores y desesperación.

En este momento, la actitud de Felipe, desde el punto de vista de lo humano, lo paterno y lo sentimental, parece absolutamente injusta, y por este mismo rasgo de lo humanamente injusto, muy afín a la del rey

Basilio en el poema de Calderón. Y más aún: una conexión esencial entre el destino de Carlos y el de Segismundo se ofrece únicamente desde esta perspectiva. Como una panacea —así parece— tenían esos reyes españoles la prisión; si en la vida de su familia se les presentó un fenómeno insólito, asustador o incómodo, pronta estuvo su contestación: “La torre; y porque no salgas della nunca hasta morir . . .”<sup>25</sup>

Ahora bien; a la luz del poema, posterior a todos esos sucesos históricos que tratamos, quisimos investigar dos destinos de príncipes presos de España, aludiendo sólo a un tercero, al de Carlos de Viana. A Calderón sin embargo, —redactando su poema casi setenta años después de la catástrofe de Don Carlos— ni se le ocurrió pensar en ellos. En caso contrario, hubiese tomado temas y motivos más visiblemente conectados con el destino similar de los otros presos, y antes que nada, de Don Carlos para su Segismundo, lo que no hizo; o quizás hubiese dejado, ya de antemano, todo este tema, pensando en la impresión incómoda y desagradable, la que —presentándolo— podría causar ante la familia real. Pero nada de eso sucedió. De este modo el parentesco entre poesía e historia es más interesante aún, pues es una conexión involuntaria, pero por eso mismo, genuina. Como si en la España de los siglos 16—17 hubiera estado presente —en el pensar, en la poesía, en la consciencia nacional— *el tema del Príncipe preso*, semejanteramente a un cuento conocido, o a un mito vivido por todos.

Tanto un hombre, como una comunidad histórica llevan en sí un cierto mito, que no es sino su propio símbolo interior, la superior posibilidad de su ser; y ese mito, pasando las décadas de una vida individual, o los siglos en el decorrer histórico de una nación, se hace siempre más manifiesto, más dominante, hasta que, al fin, llega a ser el destino del individuo o el fatum de la nación, en la que se había plasmado<sup>26</sup>.

Ese mito acerca del Príncipe preso, como uno de los símbolos interiores del ser ibérico, se manifiesta ya en la primera mitad del siglo 15, y esta vez no en España, sino en Portugal. En este caso, sin embargo, no se trata de un cautiverio, a que —justa o injustamente— un príncipe de la misma Casa condena al otro, sino —correspondiendo más al sentido original del mito, cuyas raíces estamos buscando— de una heroica auto-reclusión de formas insólitas y de gran estilo.

El Príncipe de Sagres, Enrique el Navegante, como lo sabemos, navegaba llamativamente poco, en cambio, se encerraba a sí mismo en su castillo sobre el alto cabo de Sagres, en ese punto heroico de Europa, en que la postrema roca de la tierra se pierde en las olas del “mar tenebroso” de los Descubrimientos. Fué desde allí, de ese cabo, del castillo, que le sirvió de convento y de academia naval, que enviaba

el Príncipe sus barcos para África, siempre más y más hacia el Sur, la zona tórrida de la Tierra, mientras que él mismo no se movía casi nunca, sentado en su alta roca sobre mares y tierras, como Dios-Padre en el trono de sus cielos . . .

Fernando Pessoa, poeta portugués, encontró en una visión poética la expresión adecuada de esta actitud del gobernante sentado en aparente inmovilidad en el simbólico centro del Universo, elegido por él mismo para sí mismo:

“Em seu throno entre o brilho das esferas,  
Com seu manto de noite e solidão,  
Tem aos pés o mar novo e as mortas eras —  
O único imperador que tem, deveras,  
O globo mundo em sua mão.”

#### IV

Ahora es menester buscarnos el sendero, por el cual ese símbolo del Príncipe preso —cautivo o recluso— se abre camino para sí hacia la España de los Austrias.

Una de las sobrinas de Enrique el Navegante, Doña Isabel, se casó con Don Juan II, rey de Castilla. De ese matrimonio había de nacer la gran reina, Isabel la Católica, fundadora de la España unida, mientras que a su madre, Isabel de Portugal, la esperaba un destino extraño y triste, a la vez.

En su mejor tiempo, fué ella una mujer enérgica y astuta, pero ya desde sus principios excéntrica e irritable. Más tarde se presentaron graves desequilibrios síquicos en su comportamiento, llevándola, por fin, a una especie de cautiverio en Arévalo, un castillo del país de su marido, Juan de Castilla. En el mismo terminó su vida después de largos años de triste soledad melancólica<sup>27</sup>. Su hado refleja en formas de un arquetipo el de su nieta, la reina Juana la Loca de Tordesillas. El gran hijo de ésta, Carlos V, fué en su muy movimentada vida todo, menos un prisionero. Sin embargo, ya en su mejor tiempo de varón conocemos raros momentos en su vida, en los cuales estaba ansioso de recluírse, de retirarse, y hasta de encerrarse<sup>28</sup>. Después de largas hesitaciones llegó Carlos, como sabemos, a su famosa, tantas veces discutida abdicación, en el quincuagésimosexto año de su edad. Su camino, luego, hacia el monasterio de Yuste, no era ni directo, ni corto. Hasta momentos de abandonarlo y volver a la vida activa no le faltaban en sus últimos años. Sin embargo, el deseo del auto-cautiverio, el ansia de retirarse tras murallas cerradas de un pequeño lugar, están claramente presentes también en su caso.

Y para el futuro de su dinastía no queda sin honda importancia el hecho de que todavía Carlos V es el padre del proyecto de construir un panteón para su Casa<sup>29</sup>. Desde la primera entrada del joven de entonces 16 años de edad a España, pasaron cuarenta años, —la vida toda. El mancebo de Borgoña, ya Emperador electo, volvió en el 1522 a la tierra de sus mayores españoles. Esta vez permaneció allí siete años enteros. Y eran los entre sus 22 y 29, época de los últimos cambios y retoques en formación y desenvolvimiento de un varón joven. Entonces tornó en él su herencia española parte integrante y consciente de su ser. En el 1526 se casó con Da. Isabel de Portugal, su prima. El ambiente español, el reinar sobre España y la excepcional armonía de su enlace con la portuguesa definen el singular proceso de su “españolización”, en el cual también el elemento portugués desempeñará un importantísimo papel. Su querida mujer fue una descendiente de uno de los hermanos del Príncipe de Sagres; dos de sus bisabuelas (Da. Isabel, esposa de D. Juan II de Castilla, y Da. Leonor, esposa del emperador Federigo III) fueron sobrinas de Enrique el Navegante, y una tatar-abuela (Da. Isabel, madre de Carlos el Temerario) hermana del mismo. Ya en el 1536, hablando Carlos en Roma ante el papa en lengua española, lengua en que “se habla con Dios”, su transformación es perfecta; y cuando su penúltima estancia en suelo ibérico, en el 1542, llega a su manifestación en él, la primera vez, la gran imagen arcaica de sus mayores portugueses, la auto-reclusión. Allí, en Valencia, Carlos comunica bajo el sello de secreto a su amigo, el más tarde padre jesuita San Francisco de Borja, su idea de abdicar y de retirarse. Y como el último de sus testamentos demuestra, en su imaginación —en la de un *rey español*, quien se retiraba a la soledad monacal de un rincón de su patria española— nació el concepto de un lugar de reclusión fúnebre y grandiosa para toda su descendencia: el de una monumental necrópolis. Luego Felipe II, su hijo, muy empeñado siempre en imitar el admirado padre, enriqueció la idea heredada de ese monumento de apoteosis imperial. Su obra llegó a ser necrópolis, palacio, monasterio, museo de sagrados huesos, biblioteca y castillo fuerte, a la vez, —una gigantesca y orgullosa cárcel real: El Escorial.

Entre el concepto y su realización está en el tiempo histórico la catástrofe de Don Carlos. Felipe, obligado a actuar por su dogma interior, como Basilio por su “ciencia” —ambos se refieren, justificándose, por “reclusión y encerramiento” (expresión de Felipe II) del hijo, al bienestar de su reino, orden y equilibrio de su mundo— condena al hijo, rebelde de ese orden dogmático, a la “torre”, en que ha de morir<sup>30</sup>. Al mismo tiempo, sin embargo, el dogma de su “cosmos”, el de un orden



y equilibrio de su mundo, actúa también en él, Felipe, con el mismo ímpetu de un "imperativus categoricus" con respecto al propio "plan interior" de su existencia, como actuaba contra la "licencia y desorden" (expresión de Felipe II), manifestados en el "plan interior" de la existencia de su hijo<sup>31</sup>. Lo que ha sido para los de su raza, quienes no lograron "socializar" sus rasgos de herencia<sup>31a</sup>, un castigo terrible e injusto a veces (en los casos de una Isabel de Portugal, una Juana de Tordesillas o de un Don Carlos), —se cambia en los, que, socializándolos, llegaron a ser miembros, bien que problemáticos, pero productivos de la sociedad (en un Enrique el Navegante, en un Carlos V, o en la vida, elevada mediante un pesado, pero magnífico ceremonial a un orden más alto, del mismo Felipe II, el Felipe II maduro de El Escorial) en una extraña, pero única forma de Majestad; o sea: en la del hombre como dios.

Y es precisamente en El Escorial, en que se elevó la rara forma de vivir de esos reyes, la reclusión, a su último perfeccionamiento.

Parece, que el "símbolo de su ser", el núcleo mítico de su existencia, fué para esos monarcas y sus descendientes la imagen de un monarca retirado, y más aún: encerrado; la de un gobernante inmovible, inaccesible y hasta invisible, pero todopoderoso, como Dios-Padre mismo. Y cabe revocarnos, delante de esa imagen del Reinante divino, la congenial visión del poeta portugués, en la que aparece

"O único imperador que tem, deveras,  
O globo mundo em sua mão."

A elevarse a esa posición magnífica y singular, a recluirse en esa sobrehumana separación, y entronizarse en esa divina actitud de Majestad sobre el vulgo, sobre el mundo, de cuya gran parte les perteneció, —esforzábanse los reyes españoles. Obligaron uno al otro a vivir y morir de ese modo; y estilizaron sus propias vidas también según ese mismo sentido y razón<sup>32</sup>. Durante los siglos de vida de la dinastía tanto, como durante las décadas de sus vidas individuales encontrábanse constantemente dominados por la gran imagen del rey recluso e invisible. Dicho símbolo se hacía cada vez más manifiesto, más dominante, hasta que llegó a ser, al fin, en el momento histórico de la reclusión de Felipe II en El Escorial, la forma adecuada para el destino de los reyes en España: expresada por el mismo Escorial, ese monumento de su vida reclusa, —ese símbolo de sus vidas flotando sobre el tiempo, sobre el azar cotidiano de una realidad vulgar, envueltas en el manto defensor y conservador de un ceremonial grandioso, aunque sofocante. El estudio de las formas del gran ceremonial convence, que hasta un

rey español, quien llegara a “socializar” en sí la problemática herencia de sus antepasados, ha sido realmente encerrado por él en su castillo-monasterio-necrópolis, y lo fué no sólo alegóricamente, sino en el más elemental sentido de la expresión<sup>33</sup>.

Sin embargo, una semejante reclusión cultural o cautiverio sagrado de rey constituye solamente en nuestra “modernidad” un caso tan extravagante e insólito, puesto que el hombre occidental, desde los tiempos de los muy dinámicos emperadores romanos y jefes germánicos de la Gran Migración de Pueblos, está acostumbrado a un tipo de monarca expeditivo y ejecutivo, cumplidor rápido en sus movimientos y reacciones, aunque el otro tipo, el monarca sentado sobre el mundo o en el centro del mismo, de manera de un “*deus otiosus*”, también es conocidísimo tanto en historia, como en el folklore comparativo. Así fué, durante largos siglos, la forma de vivir y reinar del *mikado* japonés, para mencionar aquí el ejemplo más familiar. La perfecta analogía la ofrecen, sin embargo, los casar, un pueblo de antiguos turcos en la Europa oriental de los siglos 6—11, cuya aristocracia se convirtió en el siglo 8 a la religión judaica<sup>34</sup>. El rey de ese pueblo, el *casar-khakhan*, como lo leemos en las descripciones de geógrafos árabes de la misma época, vivió encerrado en su palacio, sus pasos estaban contados, sus gestiones, gestos y movimientos dirigidos por un ceremonial severísimo, y su palacio en la lejana Šarygšín, el Astracán de hoy, se parecía mucho a El Escorial. En él debía vivir ese rey — en el mayor esplendor, pero también en la más increíble esclavitud, atado en todo y para siempre a una detalladísima “etiqueta”. Sólo una vez en cada cuatro años podía mostrarse delante de su pueblo; y si llegó a tener cuarenta años en el reinado, fué llevado— con toda veneración y muy ceremoniosamente, por supuesto, —y estrangulado por sus propios súbditos. Como el caso del rey casar nos demuestra, la forma extraña de vivir y reinar de reyes cautivos o reclusos, observando durante su vida un alto ceremonial, el que incluye para ellos hasta una ceremonia de morir, no es nada inaudita en la historia. La de los reyes de España solamente nos extraña, por presentarse ese fenómeno en Europa y en los siglos de la Edad Moderna. No obstante, ni en este ambiente queda sola y aislada del todo.

La forma de vivir, que acabamos de conocer, tiene su perfecta analogía en el otro país de los Habsburgos: Austria. El recluso de Yuste, Carlos V, jugaba con sus muchos relojes; su nieto austríaco, el emperador Rodolfo II, hacía lo mismo en Praga. Y lo hacía, como su abuelo en España, en una vida de característica auto-reclusión. Rodolfo llegó a transformar el Hradschin de Praga en su propio Escorial,

elevando en él la vida de sus antepasados y primos españoles hasta la más refinada perfección. Un mundo podía desmoronarse alrededor de ese realmente notable príncipe, sus pueblos, Alemania, Austria, Hungría, podían abandonarlo uno después del otro —él no abandonó su palacio, cárcel y academia: el castillo de los reyes de Bohemia. La perfección de su vida estilizada lo elevó sobre el vil hazar del momento fugaz. Así fué, que logró, a pesar de todas las desgracias de su reinado, vivir, morir y sepultarse en su “Escorial” bohemio. Sólo después de su muerte se trasladaron sus sucesores, ya con un carácter definitivo, a Viena.

La pregunta —¿pudieron cumplir los Habsburgos, tanto los de España, como los de Austria, con su gran deber de gobernar una notable parte del mundo, en esa su extraña modalidad de “Príncipes presos”?— queda, naturalmente, una pregunta justificadísima. Contestarla, sin embargo, ya no puede ser nuestro menester adentro de los límites de estas consideraciones. Lo que esta vez nos propusimos, termina aquí: el trazar con pocas líneas la imagen del Príncipe preso, como un mito español. Un mito español en ambas sus variantes históricamente conocidas: en la variante de un destino pasivamente sufrido por uno, obligado por el otro de los miembros de la dinastía española; o en la otra variante, en la de un destino activa y conscientemente elevado a la sobrehumana posición del Hombre reinando como dios. Y es esta la variante, en que se manifiesta “el símbolo interior”, lo que estuvimos buscando: la imagen del rey, del monarca, el cual precisamente por esta singular forma de reclusión llega a cumplir con su destino, — a expresar la superior posibilidad de su ser.

## I. EN TORNO AL PENSAR MÍTICO

- <sup>1</sup> Leo Frobenius: *Schicksalskunde*. Weimar 1938, p. 71.
- <sup>2</sup> Sir George Grey: *Polynesian Mythology and Ancient Traditional History of the New Zealand Race*. 1855.
- <sup>3</sup> B. Munkácsy: *Vogul Népköltési Gyűjtemény* (Colección de Folklore Vogul). Vol. II, Fasc. II. Budapest 1910, p. 233.
- <sup>4</sup> Homéroszi Himnuszok (Los Himnos Homéricos). Edición bilingüe. Budapest 1939, Vol. I. Véase la Introducción de K. Kerényi, p. 30-33.
- <sup>5</sup> Véase: K. Kerényi: *Mythologie und Gnosis*. *Eranos Jahrb.* 1940-41. p. 183.
- <sup>6</sup> Los Himnos Homéricos. Vol. II. Budapest 1941. Himno 4.
- <sup>7</sup> C. G. Jung - K. Kerényi: *Das göttliche Mädchen*. *Albae Vigiliae*. VIII-IX. Amsterdam-Leipzig 1941. p. 41. C. Kerényi: *Die Geburt der Helena*. *Alb. Vig.* Nueva Serie III. Zürich p. 9-10.
- <sup>8</sup> W. F. Otto: *Die Götter Griechenlands*. Frankfurt a. M. 1934. p. 34-36. C. G. Jung - K. Kerényi: o. c. p. 42.
- <sup>9</sup> B. Munkácsy: o. c. vol. IV. Budapest 1897, p. 312.
- <sup>10</sup> B. Munkácsy: o. c. vol. II. fasc. II. p. 230-231.
- <sup>11</sup> B. Munkácsy: o. c. vol. II. fasc. I. Budapest 1892, p. 201-3.
- <sup>12</sup> W. P. Yetts: *Discoveries of the Kozlov Expedition*. *Burlington Magazine*. 1926. Véase aún: Andrés Alföldi: *Die geistigen Grundlagen des hochasiatischen Tierstiles*. *Forschungen & Fortschritte*. VII. 1931.
- <sup>13</sup> *Scriptores Rerum Hungaricarum*. Ed. Emericus Szentpétery. Vol. I. Budapest 1937, p. 250-252.
- <sup>14</sup> K. Kerényi: *A csodaszarvas az 1001 Napban* (La cierva milagrosa en los 1001 Días). *Ethnographia*. Budapest 1930. Comp. con el cap. IV. del siguiente estudio, en este libro.

## II. EL PAISAJE MÍTICO\*

### I

El lema de este capítulo son los últimos versos de la poesía de R. Darío, "*Coloquio de los Centauros*". El lector verá que la elección de los lemas sigue una determinada finalidad del autor; en cada caso fueron elegidos versos de poetas de *nuestra* cultura, de la cultura moderna, pues.

<sup>1</sup> K. Kerényi: *Apollon*. I. Ausg. p. 51.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

\* Una parte del presente estudio fué pronunciada como conferencia, bajo el título de "El ave en el mito de Oriente y Occidente", en la Universidad de Chile, Santiago de Chile, el 14 de octubre de 1949.

- <sup>3</sup> P. W. Realenc. IX, col. 268.
- <sup>4</sup> W. F. Otto: *Die Götter Griechenlands*, p. 80.
- <sup>5</sup> P. W. Realenc. IX, col. 263.
- <sup>6</sup> *Ibidem*, col. 275.
- <sup>7</sup> *Ibidem*, col. 261.
- <sup>8</sup> *Ibidem*, col. 263-264.
- <sup>9</sup> W. F. Otto: o. c. p. 81-82.
- <sup>10</sup> K. Kerényi: o. c. p. 49.
- <sup>11</sup> M. de Ferdinandy: *Az Istenkeresők (Los buscadores de Dios)*. Historia de los Árpados. Budapest 1942, p. 138.
- <sup>12</sup> K. Kerényi: o. c. p. 49.
- <sup>13</sup> W. F. Otto: o. c. p. 82.
- <sup>14</sup> Píndaro: *Pyth.* 10, 29. Citado en W. F. Otto: o. c. p. 80.
- <sup>15</sup> W. F. Otto: o. c. p. 81.
- <sup>16</sup> K. Kerényi: o. c. p. 48.
- <sup>17</sup> Citado en W. F. Otto: o. c. p. 81.
- <sup>18</sup> San Juan Evang.: *Apoc.* IX, 10-11.
- <sup>19</sup> A. H. Krappe: *Apollon. Studi e Materiali di Storia delle Religioni*. Vol. XIX-XX. Bologna, p. 119.
- <sup>20</sup> *Ibidem*, p. 124, nota.
- <sup>21</sup> K. Kerényi: o. c. p. 51.
- <sup>22</sup> Calimaco: *Himno en Apolo*, verso 34. Citado en K. Kerényi: *Niobe*. Zürich 1949, p. 153.
- <sup>23</sup> O. c. p. 78-79.
- <sup>24</sup> *Die Götter Griechenlands. Das Bild des Göttlichen im Spiegel des griechischen Geistes*. Frankfurt a. M. 1934.
- <sup>25</sup> *Apollon. Studien über antike Religion & Humanität*. Wien-Amsterdam-Leipzig, p. 37-58; *Niobe*, *Neue Stud. über ant. Rel. & Hum.* p. 148-184.
- <sup>26</sup> Traducción del P. Bartolomé Pou, del siglo XVIII, ed. Joaquín Gil, Buenos Aires 1947, ps. 289-297.
- <sup>27</sup> Compárese el primer estudio de este libro.
- <sup>28</sup> K. Kerényi: *Pythagoras és Orpheus*. Budapest: Athenaeum 1938, p. 15, y, en lengua alemana: *Pythagoras und Orpheus*. Albae Vig. Nueva Serie, IX. Zürich 1950, p. 24.
- <sup>29</sup> *Ibidem*, p. 14.
- <sup>30</sup> *Ibidem*, p. 16.
- <sup>31</sup> Empédocles *Fr.* 129. Citado en Kerényi: o. c. p. 15.
- <sup>32</sup> P. W. Realenc. col. 270.
- <sup>33</sup> W. F. Otto: o. c. p. 81.
- <sup>34</sup> Expresión citada en P. W. Realenc. IX, col. 270.
- <sup>35</sup> *Ibidem*.
- <sup>36</sup> Píndaro: *Fr.* 133. Citado en Kerényi: o. c. p. 16.
- <sup>37</sup> *Ibidem*. p. 10.
- <sup>38</sup> Expresión citada en P. W. Realenc. IX, col. 269.
- <sup>39</sup> K. Kerényi: o. c. p. 11.

## II

- <sup>40</sup> K. Kerényi: o. c. p. 34-35.
- <sup>41</sup> W. F. Otto: o. c. p. 111.

- 42 W. F. Otto: o. c. p. 112.  
 43 Ibidem.  
 44 F. Altheim: Italien und Rom. Amsterdam-Leipzig. Tomo II, p. 229.  
 45 W. F. Otto: o. c. p. 104-105.  
 46 W. F. Otto: o. c. p. 108.  
 47 W. F. Otto: o. c. p. 107.  
 48 M. Sánchez Ruipérez: El nombre de Artemis, dorio-ilirio: Etimología y expansión. Emerita. T. XV. Madrid 1947, p. 7.  
 49 Ibidem.  
 50 M. Sánchez Ruipérez: o. c. p. 52.  
 51 Ibidem.  
 52 Ibidem.  
 53 W. F. Otto: o. c. p. 112.  
 54 P. W. Realenc. IX, col. 268.

### III

El lema lo representan tres estrofas de la 'Canción sobre la Cierva milagrosa' del poeta húngaro, János Arany (1817-1882), cuya traducción —mas o menos— rezaría así:

Y cada noche les duele doliendo  
 porque desean tanto la caza,  
 porque tienen que perseguirla  
 por tristes tierras errando siempre.  
 Pero llegando nueva mañana,  
 a la cierva hay que seguirla,  
 como a la hoja persigue el viento,  
 como al ave persigue su sombra.  
 Flota el ave, flota el canto,  
 de los dos hijos de Enéh bella;  
 canora ave de rama a rama,  
 canoro canto de boca a boca.

- 55 Priscos Rhetor cap. XIV. Ed. Bonn, p. 158.; ed. de Boor, p. 586.  
 56 Gy. Németh: A honfoglaló magyarság kialakulása (El desenvolvimiento de los húngaros de la Conquista de la patria). Budapest 1930, p. 98-111.  
 57 Bernát Munkácsy: 'Vogul Népköltési Gyűjtemény (Col. del Folklore Vogul). Tomo II. Fasc. 2. Budapest 1910, p. 325.  
 58 A. Ballesteros Beretta: Génesis del Descubrimiento (Historia de América), tomo III. Barcelona-Buenos Aires 1947, p. 256.  
 59 Véase el segundo punto del cap. V. de este estudio.  
 60 SS Rerum Hungaricarum (Ed. E. Szentpétery); Budapest 1937. Vol. I. Simonis de Keza Gesta Hungarorum, p. 146.  
 61 SS Rerum Hung. I, p. 249-255.  
 62 SS Rerum Hung. I, p. 33.  
 63 SS Rerum Hung. I, p. 34.  
 64 SS Rerum Hung. I, p. 36.  
 65 SS Rerum Hung. I, p. 38.  
 66 SS Rerum Hung. I, p. 165.  
 67 SS Rerum Hung. I, p. 152.

<sup>68</sup> Die Sage von der verfolgten Hinde. 1911.

<sup>69</sup> Véase el aparato crítico a los dos volúmenes de los SS. *Rerum Hung.*

#### IV

El lema es una cita del fragmento épico del más grande poeta romántico de Hungría, Mihály Vörösmarty (1800—1855), intitulado *Magyarvár* (Castillo Magiar). Una tentativa de traducción sigue aquí:

Vi un país, yacente en región de montes; delante de ese  
dan vueltas, en azul lontananza, las olas del mar anciano,  
y sierras bosquicubiertas coronan su suelo de prado;  
un paisaje de aurora, más cerca por su hermosura al Cielo,  
que a la mísera Tierra, floreciente, jamás conociendo senectud,  
ofrece feliz solitud por la gracia de los amores.

<sup>70</sup> M. de Ferdinandy: *Mi Magyarok* (Nosotros los Húngaros. Diez ensayos de la historia húngara). Budapest 1941, p. 30.

<sup>71</sup> Iordanes: *Getica*, cap. 24. M. G. H.; Auct. Ant. V, 1.

<sup>72</sup> Hecho, que A. Eckhardt no descubrió en su: *Attila a mondában* (Attila en el mito); en Gy. Németh: *Attila és húnjai* (Attila y sus hunos), Budapest 1940, p. 150.

<sup>73</sup> Compárese el primer estudio de este libro.

<sup>74</sup> B. Munkácsy: o. c. Tomo IV., Fasc. 1. Budapest 1897, p. 305-309.

<sup>75</sup> B. Munkácsy: o. c. T. II. Fasc. 2, p. 292-293.

#### V

<sup>76</sup> M. de Ferdinandy: *Mi Magyarok*, p. 24-25.

<sup>77</sup> M. de Ferdinandy: o. c. p. 32-33.

<sup>78</sup> Zoltán Gombocz: *Árpádkori török személyneveink* (Nombres personales de origen turco en la época Arpadiana). Budapest 1915; Zoltán Gombocz: *Honfoglaláselőtti török jövevényszavaink* (Palabras húngaras de origen turco de la época anterior a la Conquista). Budapest 1908.

<sup>79</sup> M. de Ferdinandy: o. c. p. 24.

<sup>80</sup> *The Travels of Marco Polo*. Transl. & ed. by W. Marsden; re-ed. by Th. Wright. London & New York 1946, p. 134.

<sup>81</sup> F. Vámos: *Kozmosz a magyar mesében* (El cosmos en el cuento magiar). Budapest 1943, p. 45.

<sup>82</sup> F. Vámos: o. c. p. 67.

<sup>83</sup> F. Vámos: o. c. p. 45.

<sup>84</sup> F. Vámos: o. c. p. 46.

<sup>85</sup> F. Vámos: o. c. p. 55.

<sup>86</sup> F. Vámos: o. c. p. 46-47.

<sup>87</sup> F. Vámos: o. c. p. 68 y 46-47.

<sup>88</sup> F. Vámos: o. c. p. 76.

<sup>89</sup> M. Munkácsy: o. c. Tomo IV. Fasc. 1, p. 356 ss.

<sup>90</sup> F. Vámos: o. c. p. 55.

<sup>91</sup> F. Vámos: o. c. p. 46.

<sup>92</sup> K. Kerényi: *Apollon*, p. 48.

<sup>93</sup> F. Vámos: o. c. p. 78.

<sup>94</sup> F. Vámos: o. c. p. 68-69.

<sup>95</sup> p. 16-17.

- <sup>96</sup> B. Munkácsy: o. c. Tomo II. Fasc. 2, p. 291 ss.  
<sup>97</sup> Compárese el siguiente capítulo de este estudio.  
<sup>98</sup> B. Munkácsy: o. c. T. II. Fasc. 2, p. 324-325.  
<sup>99</sup> Citado en el mismo lugar.  
<sup>100</sup> B. Munkácsy: o. c. T. II. Fasc. 2, p. 291.  
<sup>101</sup> Patkanov: Irtisch-Ostjaken, t. II, p. 234. Lo cita Munkácsy: o. c. T. II. Fasc. 2, p. 296, nota.  
<sup>102</sup> B. Munkácsy: o. c. T. II, Fasc. 2, p. 296-297.  
<sup>103</sup> B. Munkácsy: (entre otros numerosos pasos) o. c. Tomo I. Introducción. Budapest 1902, p. 300-301.  
<sup>104</sup> C. G. Jung - K. Kerényi: Das göttliche Kind. Albae Vigiliae VI-VII p. 28.  
<sup>105</sup> B. Munkácsy: o. c. T. II. Fasc. 2, p. 297.  
<sup>106</sup> O. G. von Wesendonk: Das Weltbild der Iranier. München 1933, p. 96.  
<sup>107</sup> Ibidem.  
<sup>108</sup> F. Vámos: o. c. p. 53-54.  
<sup>109</sup> F. Vámos: o. c. p. 48.  
<sup>110</sup> F. Vámos: o. c. p. 78.  
<sup>111</sup> F. Vámos: o. c. p. 57 (Refiriéndose a Uno Harva: Die religiösen Vorstellungen der altaischen Völker).  
<sup>112</sup> Véase el siguiente estudio en este libro.  
<sup>113</sup> Julio Krohn: A finnugor népek pogány istentisztelete (La religiosidad pagana de los pueblos ugro-fínicos). Budapest 1908. Trad. del finlandés al húngaro por Aladár Bán, autor también del extenso apéndice de la obra, p. 285-286.  
<sup>114</sup> SS Rerum Hung. I, p. 162.  
<sup>115</sup> J. Grexa: A Csaba monda és a székely húnhagyomány. Budapest 1922, p. 43-44.  
<sup>116</sup> SS Rerum Hung. I, p. 163.  
<sup>117</sup> J. Grexa: o. c. p. 47-48.

## VI

- <sup>118</sup> Compárese la caracterización, que sigue aquí, con el primer capítulo del presente estudio.  
<sup>119</sup> B. Munkácsy: o. c. Tomo II. Fasc. 2, p. 53.  
<sup>120</sup> B. Munkácsy: o. c. Tomo II. Fasc. 2, p. 54.  
<sup>121</sup> B. Munkácsy: o. c. Tomo II. Fasc. 2, p. 54, nota 1.  
<sup>122</sup> B. Munkácsy: o. c. Tomo II. Fasc. 2, p. 62.  
<sup>123</sup> B. Munkácsy: o. c. Tomo II. Fasc. 2, p. 55.  
<sup>124</sup> B. Munkácsy: o. c. Tomo II. Fasc. 2, pág. 68.  
<sup>125</sup> B. Munkácsy: o. c. Tomo II. Fasc. 2, p. 71.  
<sup>126</sup> B. Munkácsy: o. c. Tomo II. Fasc. 2, p. 70.  
<sup>127</sup> B. Munkácsy: o. c. Tomo II. Fasc. 2, p. 71-73.  
<sup>128</sup> B. Munkácsy: o. c. Tomo II. Fasc. 2, p. 56.  
<sup>129</sup> B. Munkácsy: o. c. Tomo II. Fasc. 2, p. 65.  
<sup>130</sup> B. Munkácsy: o. c. Tomo II. Fasc. 2, p. 66.  
<sup>131</sup> B. Munkácsy: o. c. Tomo II. Fasc. 2, p. 183.  
<sup>132</sup> B. Munkácsy: o. c. Tomo II. Fasc. 2, p. 104.  
<sup>133</sup> B. Munkácsy: o. c. Tomo II. Fasc. 2, p. 55.  
<sup>134</sup> B. Munkácsy: o. c. Tomo II. Fasc. 2, p. 67.



- 135 B. Munkácsy: o. c. Tomo II. Fasc. 2, p. 93.  
 136 B. Munkácsy: o. c. Tomo II. Fasc. 2, p. 58.  
 137 B. Munkácsy: o. c. Tomo II. Fasc. 2, p. 67.  
 138 B. Munkácsy: o. c. Tomo II. Fasc. 2, p. 181.  
 139 B. Munkácsy: o. c. Tomo II. Fasc. 2, p. 94.  
 140 B. Munkácsy: o. c. Tomo II. Fasc. 2, p. 295.  
 141 B. Munkácsy: o. c. Tomo II. Fasc. 2, p. 106.  
 142 B. Munkácsy: o. c. Tomo II. Fasc. 2, p. 102.  
 143 B. Munkácsy: o. c. Tomo II. Fasc. 2, p. 64.  
 144 B. Munkácsy: o. c. Tomo II. Fasc. 2, p. 109.  
 145 B. Munkácsy: o. c. Tomo II. Fasc. 2, p. 111.  
 146 B. Munkácsy: o. c. en el mismo lugar.  
 147 B. Munkácsy: o. c. Tomo II. Fasc. 2, p. 88.  
 148 B. Munkácsy: o. c. Tomo II. Fasc. 2, p. 106.  
 149 B. Munkácsy: o. c. Tomo II. Fasc. 2, p. 78.  
 150 B. Munkácsy: o. c. Tomo II. Fasc. 2, p. 110-111.  
 151 B. Munkácsy: o. c. Tomo II. Fasc. 2, p. 116.  
 152 B. Munkácsy: o. c. Tomo II. Fasc. 2, p. 109-110.  
 153 B. Munkácsy: o. c. Tomo II. Fasc. 2, p. 183.  
 154 B. Munkácsy: o. c. Tomo II. Fasc. 2, p. 61.  
 155 B. Munkácsy: o. c. Tomo II. Fasc. 2, p. 60.  
 156 B. Munkácsy: o. c. Tomo II, Fasc. 2, p. 65-66.  
 157 B. Munkácsy: o. c. Tomo II. Fasc. 1, p. 119.  
 158 B. Munkácsy: o. c. Tomo II. Fasc. 2, p. 109.  
 159 B. Munkácsy: o. c. Tomo II. Fasc. 2, p. 77-80.  
 160 B. Munkácsy: o. c. Tomo II. Fasc. 2, p. 57.  
 161 B. Munkácsy: o. c. Tomo II. Fasc. 2, p. 38.  
 162 B. Munkácsy: o. c. Tomo II. Fasc. 2, p. 41.  
 163 B. Munkácsy: o. c. Tomo II. Fasc. 2, p. 42.  
 164 B. Munkácsy: o. c. Tomo II. Fasc. 2, p. 42-43.  
 165 B. Munkácsy: o. c. Tomo II. Fasc. 2, p. 81-82.  
 166 Compárese la caracterización de la Kaltes con el II cap. del presente estudio.  
 167 B. Munkácsy: o. c. Tomo II. Fasc. 2, p. 46.  
 167a B. Munkácsy: o. c. Tomo III. Fasc. 1, p. 1.  
 167b Así también en uno de los "Cantares del Oso", el "Cantar de la 'Animal-Mujer' (Osa), cantado en la aldea de Nyachsem-Voly"; donde la Osa dice:  
 "Estoy viviendo por siete veranos,  
 creados por Tarem (el padre-Cielo),  
 Estoy viviendo por siete inviernos  
 Creados por Tarem.  
 No tengo ni hijas, ni hijos.  
 Así vivo, así ando.  
 Un día me encuentro con mi hermano, etc".  
 168 B. Munkácsy: o. c. Tomo II. Fasc. 2, p. 44-45.  
 169 B. Munkácsy: o. c. Tomo II. Fasc. 2, p. 41.  
 170 B. Munkácsy: o. c. Tomo II. Fasc. 2, p. 47.  
 171 B. Munkácsy: o. c. Tomo II. Fasc. 2, p. 49.  
 172 B. Munkácsy: o. c. Tomo II. Fasc. 2, p. 47.

- 173 B. Munkácsy: o. c. Tomo II. Fasc. 2, p. 47 y 48.
- 174 B. Munkácsy: o. c. Tomo II. Fasc. 2, p. 48.
- 175 B. Munkácsy: o. c. Tomo II. Fasc. 2, p. 49.
- 176 B. Munkácsy: o. c. Tomo II. Fasc. 2, p. 46.
- VII
- 177 L. Frobenius: en la Rev. Paideuma, I. 1938. Nº 17, p. 16-17.
- 178 K. Kerényi: Die Geburt der Helena etc. Albae Vig. Nueva Serie. III. Zürich 1945, p. 10-11.
- 179 A. Alföldi en el Archäologischer Anzeiger 1931, p. 395 ss.
- 179a Compárese mi estudio: A kettőskiráltság (El reino bicéfalo). Budapest 1941.
- 179b A. Gallus y T. Horváth: Un peuple cavalier préscythique en Hongrie. Trouvailles archéologiques du premier Age du Fer et leurs relations avec l'Eurasie. Diss. Pannonicae. Serie II, Tomo IX. Budapest 1937, p. 7.
- 180 A. Gallus y T. Horváth: o. c. Introducción.
- 180a A. Gallus y T. Horváth: o. c. p. 7.
- 180b A. M. Tallgren: La Pontide préscythique après l'introduction des métaux. (Citado por T. Horváth: o. c. p. 143.)
- 180c A. Gallus y T. Horváth: o. c. p. 54.
- 181 Compárese F. Altheim: Italien und Rom. Tomo I, p. 32-41.
- 181a Compárese el Capítulo 2 C. del estudio de A. Gallus: Las bases de la Europa histórica. Anales de Arqu. y Etnol. Mendoza 1949. Tomo X.
- 182 F. Altheim: o. c. p. 22-25.
- 183 F. Altheim: o. c. p. 27.
- 183a G. von Merhart: Donauländische Beziehungen der früheisenzeitlichen Kulturen Mittelitaliens. Bonner Jahrbücher. Heft 147. 1942, pp. 1-90. Comp.: A. Gallus: Olaszország "indogermanizálódása" és a Kárpát medence őstörténete (La "indogermanización" de Italia y la historia primitiva de la cuenca carpática. También con texto alemán) en el Archeológiai Értesítő, Serie III, Vol. V.-VI. Budapest 1944-1945, pp. 52-61.
- 184 O. G. von Wesendonk: Das Weltbild der Iranier, p. 183-184.
- 184a A. Gallus y T. Horváth: o. c. Introducción.
- 185 F. Altheim: o. c. p. 37.
- 186 Herodoto, IV. 59. Comp. Wesendonk o. c. p. 195.
- 186a A. Gallus: o. c. p. 56.
- 187 Ph. E. Legrand; Hérodote, Histoires, Livre IV, p. 55. n. 8.
- 188 D. Randall-Mac Iver: Greek Cities in Italy and Sicily. Oxford 1931, p. 63.
- 189 O. G. von Wesendonk: o. c. p. 184.
- 190 O. G. von Wesendonk: o. c. p. 198.
- 191 O. G. von Wesendonk: o. c. p. 46.
- 191a Liddell Scott. New Edition. Vol. I, p. 37.
- 192 Herodoto; IV. 59.
- 193 Herodoto, IV. 33. Comp. el primer cap. de este estudio.
- 194 Comp. este paso con Pausanias, I. 31,2: "En Prasias hay un templo de Apolo al que se dice que fueron enviadas las primicias de los hiperbóreos, que éstos entregaron a los arimaspos y éstos a los isedones,

de los cuales las enviaron los escitas a Sinope y por toda Grecia llegaron a Prasias y los atenienses las llevaron a Delos. Las primicias estaban ocultas en una canastilla de trigo y nadie supo cuáles eran.” Traducción de Antonio Tovar en la ed. de la Univ. de Valladolid, 1946.

194a Jahrbuch des Historischen Vereins für das Fürstentum Liechtenstein, 33, 1933, p. 26.

194b A. Gallus: A középeurópai régibb vaskor sírlámpái (Lámparas funerarias de la remota Edad de hierro en la Europa Central). Archeologiai Értesítő. Tomo LI, Budapest 1938, p. 28.

# VIII

El lema es el lema también del libro de poesías del poeta magiar, Attila József (1905-1936), verso que él denominaba “Danza de pastores”. Su sentido:

El que quiere ser gaitero  
Debe irse al Infierno;  
Ahí debe aprenderlo,  
Como se toca la cornamusa.

195 Véase Nioradze: Der Schamanismus; Ake Ohlmarks: Studien zum Problem des Schamanismus; Mircea Eliade: Les pratiques d'ex-tase, etc. y, últimamente, el excelente libro de H. Findeisen: Schamanentum. Stuttgart 1957.

196 No considero enfermo al chamán, principalmente. Concuerdo, en eso, con A. P. Elkin, M. A., que en el capítulo “Medicine-men are normal” de su: Aboriginal Men of High Degree. Sydney, Univ. of Queensland, dice: “He is, therefore, a man of high degree. As such he is a more complete exponent of normal life than those with less appreciation and understanding of the background of that life—a background which is mystical and psychic, magical and animistic”, p. 24. (Sin embargo, aquí falta una suficiente definición de lo “normal”. Y ¿qué es normal? ¿Hay una “norma” para lo interno de la vida humana? Resultaría difícil dar una contestación afirmativa.) Pero reconozco la profesión del chamán en el dominio de ‘la opción por una profesión’ (“Berufswahl”), como un “equivalente psíquico”, de las enfermedades “epileptiformes”, en el sentido de esas expresiones que les daba el psicólogo Szondi. (Véase: Dr. L. Szondi: Schicksalsanalyse. Basel 1944, p. 188 y ss.)

197 La descripción, que aquí sigue, es un resumen de aquella, que se halla en A. Solymossy: A magyar ősi hitvilág (El mundo de la religión primitivo magiar), en: A magyarság néprajza (Etnografía de los húngaros), tomo IV, p. 429. La información entera se halla en Radloff: Lose Blätter aus Sibirien. Leipzig 1884. Tomo II, p. 19-50.

198 Citado en J. Krohn - A. Bán: La religiosidad pagana de los pueblos ugro-fínicos. p. 177.

199 J. Krohn - A. Bán: o. c. p. 185.

200 B. Munkácsy: o. c. Tomo II. Fasc. 2, p. 375 y 381.

201 J. Krohn - A. Bán: o. c. p. 141.

202 B. Munkácsy: o. c. Tomo II. Fasc. 2, p. 378.

203 B. Munkácsy: o. c. Tomo I. Fasc. 2, p. 378-379.

204 B. Munkácsy: o. c. Tomo II. Fasc. 2, p. 387.

- 205 B. Munkácsy: o. c. Tomo II. Fasc. 2, p. 373.  
 206 Véase el cap. anterior.  
 207 J. Krohn - A. Bán: o. c. p. 147-148.  
 208 J. Krohn - A. Bán: o. c. p. 180.  
 209 J. Krohn - A. Bán: o. c. p. 134.  
 210 O. G. von Wesendonk: o. c. p. 185 y 196. — Herod. IV, 59.  
 211 C. M. de Ney y Z. Kádár: Un capítulo del folklore este-europeo: El culto de la Virgen en Hungría. Anales de Arqu. y Etnol. Tomo X. Mendoza 1949. Comp. M. de Ferdinandy: Europa oriental: muralla y puente, en la Rev. "Philosophia", Mendoza 1947, IV. 9. p. 124 ss.  
 212 H. Marczali: Magyarország története az Árpádok korában (Hist. de Hungría en la época de los Árpados), en Szilágyi: Hist. de la Nación Magyar, Tomo II. Budapest 1896, p. 69.  
 213 J. Krohn - A. Bán: o. c. p. 186.  
 214 J. Krohn - A. Bán: o. c. p. 185.  
 215 B. Munkácsy: o. c. Tomo II. Fasc. 2, p. 367.  
 216 B. Munkácsy: o. c. Tomo II. Fasc. 2, p. 365.  
 217 A. Solymossy: o. c. p. 427.  
 218 J. Krohn - A. Bán: o. c. p. 186.  
 219 J. Krohn - A. Bán: o. c. p. 193.  
 220 J. Krohn - A. Bán: o. c. p. 325.  
 221 J. Krohn - A. Bán: o. c. p. 331.  
 222 B. Munkácsy: o. c. Tomo II. Fasc. 2, p. 407.  
 223 B. Munkácsy: o. c. Tomo II. Fasc. 2, p. 351.  
 224 B. Munkácsy: o. c. Tomo II. Fasc. 2, p. 376.  
 225 B. Munkácsy: o. c. Tomo II. Fasc. 2, p. 383.  
 226 B. Munkácsy: o. c. Tomo II. Fasc. 2, p. 384.  
 227 B. Munkácsy: o. c. Tomo II. Fasc. 2, p. 383.  
 228 J. László: A honfoglaló magyar nép élete (La vida del pueblo magyar en la época de la Conquista). Budapest 1944, p. 384.  
 229 Radloff: Lose Blätter aus Sibirien. T. II. ps. 19-50.  
 230 J. László: o. c. p. 385.  
 231 J. László: o. c. p. 387.  
 232 A. Solymossy: A magyar ősvallás (La religión primitiva de los húngaros). En la Rev. Magyar Szemle, 1932, p. 113.  
 233 F. Altheim, o. c. I, p. 41. No deja de ser interesante, que el propio nombre de los picentinos (Picentes) pertenece al grupo de nombres "totémicos" de estirpes, ya que "pícus" significa el pájaro carpintero, un ave, pues. M. Sánchez Ruipérez: o. c. p. 14 n. 1.  
 234 M. de Ferdinandy: Mi Magyarok, p. 25.  
 235 Compárese la información de Pausanias, I. 30, 3: "El cisne es un ave a la que se atribuye la música, porque dicen que un Cicno, hombre músico, fué rey de los ligios del Erídano, más allá de Céltica, y que cuando murió, Apolo le transformó en tal ave." (Trad. de A. Tovar.)

## IX

- 236 Paus. X. 12,6.  
 237 Sobre la Sibila, en general, P. W. Realenc. Ser. II. Tomo. II. Art. "Sibyllen"; Volkman: De oraculis Sibyllinis, Leipzig 1853; Bouché-

- Leclercq: Histoire de la Divination, Paris 1879-1882; Sackur: Sibyllinische Texte und Forschungen. Halle 1898.
- 238 Del epitafio de la Sibila Herófile: Paus. X. 12,6.
- 239 P. W. Realenc. Art. cit.
- 240 Paus. X. 12,2.
- 241 Ibidem.
- 242 E. Howald - M. Grünwald: Die Anfänge der abendländischen Philosophie. Fragmente und Lehrberichte der Vorsokratiker. Zürich 1949, p. 64.
- 243 Paus. X. 12, 10.
- 244 Paus. X. 12,6.
- 245 Comp. con el cap. VII.
- 246 R. Kittel: Die Völker des vorderen Orients, "Prop. Weltgesch." Tomo I, p. 500.
- 247 Comp. con el cap. VII.
- 248 Verg.: Aeneis; Liber VI. 14.
- 249 M. Sánchez Ruipérez: o. c. p. 7.
- 250 Comp. con el "Appendix C" de la edición de la Eneida por J. W. Mackail, Oxford 1930, p. 520.
- 251 F. Altheim: o. c. Tomo I. p. 101. No deja de ser interesante, que ese antiguo conductor de las almas tenía, originariamente, una "nariz de ave" (Ibidem).
- 252 Paus. X. 5, 9.

### III. APOLO/SAN MIGUEL/CHABA Y LOS HIPERBÓREOS · UNA PERSPECTIVA MITOLÓGICA

- <sup>1</sup> C. Kerényi: Apollon. Wien - Amsterdam - Leipzig 1937, pág. 50-52.
- <sup>2</sup> Comp. una de las tentativas de etimología del nombre de Apolo: ἀπόλλυμι = devasto, destruyo.
- <sup>3</sup> A. H. Krappe: Apollon, Studi e Materiali di Storia delle Religioni. Bologna 1946, pág. 130.
- <sup>4</sup> Ibidem.
- <sup>5</sup> A. H. Krappe: o. c. pág. 131. Con el "Apolo Sorano" ya se toca la esfera del Apolo itálico. Sobre esto véase: C. Kerényi: o. c., pág. 50 ss.
- <sup>6</sup> F. Grexa: A Csaba monda és a székely húnahagyomány (El mito de Chaba y la tradición huno de los székely). Budapest 1922, pág. 31.
- <sup>7</sup> F. Grexa: o. c., pág. 43-44.
- <sup>8</sup> Entre Apolo y Chaba se podría citar todavía otros casos más que los conectan entre sí.  
Chaba por su parte es una figura mítica, que representa contradictoriamente los aspectos de luz y tinieblas, los de esferas vitales y mortales, de una manera bastante afín a la de Apolo. Sin embargo hay que notar que Chaba, en la tradición húngara es sólo un heroe y no una deidad.  
Comp. M. de Ferdinandy: Mi Magyarok (Diez ensayos de la historia magiar). Budapest 1941, p. 147-150.

#### IV. APOLO · EL PROBLEMA DE SUS AMORES

- <sup>1</sup> K. Kerényi: *Hermes der Seelenführer*. Zürich 1944, págs. 9-10.
- <sup>2</sup> *Juno und Latona*, en Lukian: *Parodien und Burlesken*, trad. de Wieland. Zürich 1948, págs. 143-4.
- <sup>3</sup> P. W. Realenc. Ser. II. Tomo II. Art. Sibyllen.
- <sup>4</sup> *Der Geist*, en K. Kerényi: *Die Geburt der Helena*. Zürich 1945, pág. 39.
- <sup>5</sup> Comp. nuestra caracterización de Apolo en el I. cap. del segundo estudio de este libro.
- <sup>6</sup> K. Kerényi: *Die Mythologie der Griechen*. Zürich 1951, págs. 137-8. (En lo sucesivo será citado en esta forma abreviada: KMG.)
- <sup>7</sup> Lukian: o. c., pág. 143.
- <sup>8</sup> KMG., pág. 138.
- <sup>9</sup> Comp., en general, O. Rank: *Der Doppelgänger*. Leipzig-Wien-Zürich 1925.
- <sup>10</sup> KMG., págs. 141-2.
- <sup>11</sup> K. Kerényi: *Der göttliche Arzt*. Zürich 1948, pág. 102.
- <sup>12</sup> KMG., págs. 139-40.
- <sup>13</sup> KMG., págs. 138-9.
- <sup>14</sup> KMG., págs. 146-7.
- <sup>14a</sup> Comp. E. Kornemann: *Große Frauen des Altertums*. Wiesbaden 1947, p. 124.
- <sup>15</sup> S. Freud: *Psychoanalytische Studien an Werken der Dichtung und Kunst*. Leipzig-Wien-Zürich 1924, pág. 85.
- <sup>16</sup> P. Philippson: *Thessalische Mythologie*. Zürich 1944, págs. 73-74 y 75.
- <sup>17</sup> P. Philippson: o. c., pág. 81.
- <sup>17a</sup> KMG., págs. 143-4.
- <sup>18</sup> P. Philippson: o. c., pág. 77.
- <sup>19</sup> P. Philippson: o. c., pág. 73.
- <sup>20</sup> K. Kerényi: *Das göttliche Mädchen*. Amsterdam-Leipzig 1941, págs. 24-25.
- <sup>21</sup> K. Kerényi: *Der göttl. Arzt*, pág. 99.
- <sup>22</sup> K. Kerényi: o. c., pág. 101.
- <sup>23</sup> K. Kerényi: o. c., pág. 98.
- <sup>24</sup> KMG., págs. 128-9.
- <sup>25</sup> Ibid.
- <sup>26</sup> KMG., pág. 131.
- <sup>27</sup> P. Philippson: o. c., pág. 77.
- <sup>28</sup> P. Philippson: o. c., pág. 84.
- <sup>29</sup> KMG., págs. 133-4.
- <sup>30</sup> KMG., pág. 134.
- <sup>31</sup> KMG., pág. 136 - P. Philippson: o. c., pág. 71.
- <sup>32</sup> P. Philippson: o. c., pág. 69.
- <sup>33</sup> KMG., pág. 134.
- <sup>34</sup> K. Kerényi: *Das göttliche Kind*. "Albae Vig." VI/VII. s. d. s. l., págs. 52-57.
- <sup>35</sup> K. Kerényi: o. c., págs. 58-9.
- <sup>36</sup> Así Kerényi - e. o. m. - en muchos pasajes de sus también aquí citadas obras. En vista de sus argumentos y datos, los de M. P. Nilsson (Ge-

schichte der Griechischen Religion. Handb. d. Altertumswiss. Edit. W. Otto, V. Secc. II. Parte. Tomo I. München 1951, págs. 506-7) no puedo aceptarlos. Nilsson niega, en absoluto, el aspecto de lobo en Apolo, sin darse cuenta, que los datos muy clarilocuentes en favor de la existencia de ese aspecto, que él mismo llega a citar en parte en su obra, le contradicen definitivamente. Sea brevemente aludido aquí el hecho de que la presencia de teriomorfismos en la mitología griega no significa, de ninguna manera, la presencia en ella de elementos de cualquier torpe, tosco y primitivo totemismo.

37 A. H. Krappe: Apollon. Studi e Mat. di Storia delle Relig. Vol. XIX-XX. Bologna, pág. 119. Hasta Nilsson reconoce (o. c., pág. 506) que λυκηγενής "kann nur so gedeutet werden".

38 KMG., pág. 129.

39 K. Kerényi: Die Entstehung der olympischen Götterfamilie en Ad. E. Jensen: Mythe, Mensch und Umwelt. Bamberg 1950, pág. 133.

40 M. Sánchez-Ruipérez: El nombre de Artemis dorio-ilirio: Etimología y expansión. Emerita, T. XV, Madrid 1947, pág. 7.

41 W. F. Otto: Die Götter Griechenlands. Frankfurt a. M. 1934, pág. 111. P. Philippson: o. c., pág. 77.

42 KMG., pág. 130.

43 KMG., pág. 144.

44 De Belcae dice Kerényi Apollon, I ed. Wien-Amsterdam-Leipzig 1937, pág. 51, decididamente, es el "nombre lobuno", Wolfsname, del país hiperbóreo.

45 Comp. I. capit. del segundo estudio en este libro.

46 Kerényi: Die Entstehung, etc., pág. 134.

47 K. Kerényi: Das göttl. Mädchen. pág. 41. Comp. el Himno Homér. a Deméter, y el primer estudio en este libro.

48 Véase, también en este caso, nuestro primer estudio.

49 KMG. Lám. XXIX.

50 Comp. los resultados de Sir George Grey, citados en el primer estudio de este libro.

50a Th. Mann: Freud und die Zukunft, en Adel des Geistes, Stockholm 1945, pág. 595.

51 F. Altheim: Römische Religionsgeschichte. T. I. Baden-Baden 1951. "...lyd. Kandaules, als Name des Hermes (Hundswürger) ...", pág. 134. Würger y Wolf, págs. 135-6. ξένος y λύκος, págs. 137 y 139.

52 K. Kerényi: Apollon. ed. cit., pág. 51. Comp. con Lupiae en Calabria. Altheim: o. c., pág. 137, nota 51.

53 K. Kerényi: Die Töchter der Sonne. Zürich 1944, pág. 134.

54 K. Kerényi: o. c., pág. 136.

55 K. Kerényi: o. c., págs. 142-3.

56 K. Kerényi: o. c., págs. 123-4.

57 K. Kerényi: Apollon, pág. 51. "Der 'erste Sohn' auf dem Olymp, gleichsam 'ein zweiter Zeus', der in Italien den Namen Veiovis, der 'kleine Jupiter' trägt..." K. Kerényi: Die Entstehung, etc., pág. 133.

58 KMG., pág. 92.

59 O. Rank: o. c., pág. 71.

60 KMG., págs. 32-33.

61 KMG., pág. 113.

## V. EL PROBLEMA DE LA TRADICIÓN COMO MITO Y POESÍA

- <sup>1</sup> En un discurso pronunciado el día 12 de Septiembre de 1887, dijo Ibsen, que “su poesía tomó el camino hacia nuevas formas”. J. Collin: Henrik Ibsen. Heidelberg 1910, p. 514.
- <sup>2</sup> J. Collin: o. c. p. 513, caracteriza a La Dama del Mar, en su totalidad, como “drama espectral”.
- <sup>3</sup> Comp. Homero: Odyss. Canto IV. vv. 400-406.
- <sup>4</sup> Explicué la misma idea en mi clase inaugural en la Universidad Nacional de Cuyo, el día 6 de Junio de 1947, de la siguiente manera: “La Etnografía —para citar la metáfora aguda de Frobenius— es la ciencia del Tú. El etnógrafo —explica Frobenius— como hombre perteneciente a culturas muy altas y elevadas se interesa por aquello que está fuera de su Yo por lo que no es él mismo aquello, cuya heterogeneidad le choca. Por eso es el trabajo del etnógrafo, en primer lugar, la búsqueda de lo extraño fuera de nosotros, la colección, la clasificación, la descripción — es decir el modo de ocupación característico de acercarnos a todo lo que está situado fuera y es extraño a nosotros. Los métodos descriptivos de la Etnografía son, propiamente dichos, una preparación al método combinativo y dialéctico de la Etnología”.
- <sup>5</sup> “E in seno agli stessi popoli civili la civiltà non si estende ugualmente a tutti i suoi componenti, non informa di sè tutta la popolazione. Gli strati inferiori di questa vi partecipano incompletamente, sia per taluni riguardi della vita materiale, sia soprattutto, nelle manifestazioni dello spirito: il ‘popolo’ nelle società civili conserva residui di culture anteriori, talora assai remote o primitive, che possono ricevere qualche lume dalla storia e dalla filologia, ma assai spesso trascendono anche i mezzi di queste e possono avere chiarimento soltanto dall’etnologia comparata. Dall’analisi di questi fenomeni, in seno ai popoli storici e civili, è sorta una scienza particolare che è “studio del popolo”, la *Volkskunde* dei Tedeschi, in contrapposto allo studio dei popoli, o *Völkerkunde*: lo studio insomma delle tradizioni popolari o folklore, che ha necessariamente stretti rapporti con la storia, ma è in sostanza parte dell’etnologia e ne rappresenta il naturale prolungamento nel dominio delle civiltà superiori” —dice Renato Biasutti en el artículo Etnologia, en la Enciclopedia Italiana, tomo XIV, p. 499.
- <sup>6</sup> Comp. M. de Ferdinandy: Genealogía como forma mítica, en “Anales de Arqueología y Etnología”, tomo VIII, Mendoza 1947, p. 223-229.
- <sup>7</sup> Comp. en Miguel Babits: Irodalmi problémák (Problemas de literatura): Dante fordítása, Műhelytanulmány (Traduciendo a Dante. Un estudio de taller). Budapest 1917, p. 223-224.
- <sup>8</sup> Th. Mann: Der Zauberberg. Stockholm 1939. Tomo II, p. 223.
- <sup>9</sup> Comp. entre otras obras de ese notabilísimo investigador: Über die Psychologie des Unbewußten. Zürich 1943, y en colaboración con R. Wilhelm: Das Geheimnis der Goldenen Blüte. Ein chinesisches Lebensbuch. Zürich - Leipzig 1939, y, en colaboración con C. Kerényi: Das göttliche Kind. Albae Vigiliae, VI-VII.



- <sup>10</sup> K. Kerényi: *Antike Religion. Eine Grundlegung*. 1940, p. 48.
- <sup>11</sup> M. de Ferdinandy: *Europa Oriental: muralla y puente*, en "Europa, Continente cultural", Mendoza 1947, p. 130.
- <sup>12</sup> Der Zauberberg. Ed. cit. T. II, p. 220-234.
- <sup>13</sup> "The Quester Hero. Myth as Universal Symbol in the Works of Th. Mann". Der Zauberberg. Ed. cit., T. I, p. XXIII. El nombre del autor es Howard Nemerow. (Th. Mann - K. Kerényi: Gespräch in Briefen. Zürich, 1960. p. 195.)
- <sup>14</sup> O. c., p. XXIV-XXV.
- <sup>15</sup> V. E. Michelet: *Le secret de la Chevalerie*. Paris 1930. p. 27-34. Kampers: *Das Lichtbild der Seelen und der heilige Gral* 1916 (Zweite Vereinsschrift der Görres-Gesellschaft), p. 86.
- <sup>16</sup> Ed. Reclam's Univ. Bibl. Tomo II, 70-71.
- <sup>17</sup> V. E. Michelet: o. c., p. 26 y 28.
- <sup>18</sup> V. E. Michelet: o. c., p. 28.
- <sup>19</sup> F. Evola: *Gralsmysterium und Kaisergedanke*, en "Geist der Zeit", 1939.
- <sup>20</sup> Comp. la última frase, citada en p. 35 de este libro, de la crónica medioeval de Marco de Kált, en la cual realmente aparece la yuxtaposición mitológica de estos dos temas míticos.
- <sup>21</sup> Aquí llamo la atención sólo sobre el primer canto de la epopeya finlandesa, El Káleva.
- <sup>22</sup> Entre las Notas a sus propias poesías.
- <sup>23</sup> Traducciones españolas de las obras completas de Goethe por R. Cansinos Assens, Madrid 1945. Tomo I.
- <sup>24</sup> Herod. IV. 13. Comp. El paisaje mítico, ps. 22-23 de este libro.
- <sup>25</sup> Claro está: una explicación detallada de los posibles paralelismos lingüísticos y mitológicos, con respecto a la Isla Avallon y el país de los Hiperbóreos, por un lado, y la figura del rey Artus y el tema del "héros revenant", por el otro, no es menester del presente estudio.
- <sup>26</sup> Malory: *Morte d'Arthur*. Libro XXI. Cap. 7. Comp. el "Morte d'Arthur written by Robert of Thornton" (en *Morte d'Arthur*. Two Early English Romances, London and New York): "Here lies Arthur a King that was and will be".

## VI. LO DEMONÍACO EN "POESÍA Y VERDAD" DE GOETHE

- <sup>1</sup> E. Howald - M. Grünwald, *Die Anfänge der abendländischen Philosophie*. (Fragmente und Lehrberichte der Vorsokratiker.) Zürich 1949, p. 260.
- <sup>2</sup> Platón, *Symposion* 202 C - 203 A; compárese C. Kerényi, *Der große Dämon des Symposion*. Amsterdam - Leipzig 1942, p. 19 s.
- <sup>3</sup> Platón, o. c., 204 A.
- <sup>4</sup> C. Kerényi, o. c., p. 20.
- <sup>5</sup> Howald - Grünwald, o. c., p. 66.
- <sup>6</sup> M. Heidegger, *Platons Lehre von der Wahrheit*. Mit einem Brief über den "Humanismus". Bern 1947, p. 106 ss.
- <sup>7</sup> Heidegger, o. c., p. 109.

- <sup>8</sup> Kerényi, o. c., p. 24.
- <sup>9</sup> Kerényi, o. c., p. 27.
- <sup>10</sup> Por hermético, siempre entendemos en este estudio lo conforme al dios Hermes. Por la cita, véase C. Kerényi, *Hermes der Seelenführer. Das Mythologem vom männlichen Lebensursprung*. Zürich 1944, p. 64 s.
- <sup>11</sup> Kerényi, o. c., p. 21 s.
- <sup>12</sup> Compárese el comentario de C. Kerényi, en su ensayo "Das Ägäische Fest. Die Meergötterszene in Goethes 'Faust' II". Amsterdam-Leipzig, 1941, p. 44 ss.
- <sup>13</sup> Compárese Kerényi, *Hermes der Seelenführer*, o. c., p. 18 s.
- <sup>14</sup> Kerényi, *Hermes der Seelenführer*, p. 19.
- <sup>15</sup> En este caso, "jovial" en el sentido de lo que es propio a Jove o Júpiter (Zeus).

## VII. EL SÍMBOLO DEL MACROCOSMOS EN EL JUICIO FINAL DE MIGUEL ÁNGEL Y LA TRADICIÓN MEDIEVAL

- <sup>1</sup> Charles de Tolnay: *The Sistine Ceiling*. Princeton 1945, pp. 16, 17 y 18. Y luego: "The intimate structure of this work is... rather mediaeval: the dynamism of the architectonic forms (instead of the rational tectonism), it has a relationship with the Gothic architectural forms. It is Gothic in the idea of the series of isolated figures (Prophets and Sibylls), Gothic in the differing scale of proportions of the figures in the same work, and Gothic in the relationship between the figures and the architecture..."; p. 45.
- <sup>2</sup> Comp. el Soneto 157 (Frey, X.) de Miguel Ángel con el Discurso IX de Savonarola sobre "Ruth y Micha". V. Thode: *Michelangelo und das Ende der Renaissance*. Tomo II. Berlín 1903, p. 297.
- <sup>3</sup> Comp. el dibujo de Sacchetti. (Tolnay: o. c. *Drawing*, 383; Hans Mackowsky: *Michelangelo*. Stuttgart 1939. Tabla 55.)
- <sup>4</sup> Comp. Clara María de Ney y Zoltan Kádár: Un capítulo de folklore centroeuropeo: el culto de la Virgen en Hungría. "Anales de Arqueología y Etnología". Tomo X. Mendoza 1949. (V. el cap. "La mujer vestida de sol".)
- <sup>5</sup> Charles de Tolnay: *Le jugement dernier de Michel Ange*. "The Art Quarterly". 1946, Spring. Comp. con el concepto de ese Cristo-Helios las expresiones cristianas Sol invictus y Sol iustitiae.
- <sup>6</sup> Tolnay, en su o. c., se refiere a una carta de Sebastián del Piombo, dirigida a Miguel Ángel con fecha 17 de junio de 1533, en la cual identifica a David con Hércules, San Juan Evangelista con Ganimedes y Cristo con Apolo.
- <sup>7</sup> *Le Vite*. Firenze 1932. Ed. Salani. Tomo VI, pp. 454-455.
- <sup>8</sup> Comp. Aen. VI, 299-304. No deja de ser interesante que el Caronte de Miguel Ángel tiene insólitas, terribles orejas largas, de las cuales ni Virgilio ni Dante hacen mención. No obstante, se las conocía en la antigua tradición itálica: el Kharun de los etruscos, un demonio mucho más horroroso que el Caronte clásico, tiene, entre otras características,

- oreilles pointues*, como el del Buonarroti. M. Renaud: *Initiation à l'Etruscologie*. Bruxelles 1943, p. 41.
- 9 "... un grandiose tourbillon qui se meut autour du Christ". Ch. de Tolnay: o. c., p. 125.
- 10 Ed. cit. Tomo VI, p. 454.
- 11 Tolnay: o. c., pág. 139.
- 12 Más afín aún a la "rota" de Miguel Angel es el Juicio final del sienés Giovanni di Paolo (Siena, Galería), en el cual el Dios-Juez está sentado delante de un círculo dividido en esferas, rodeado por las alas de los Kherubim. Pero la composición en totalidad refleja el principio estático y épico de sus contemporáneos citados en nuestro texto.
- 13 Comp. el interesante libro de R. Wilhelm-C. G. Jung: *Das Geheimnis der Goldenen Blüte. Ein chinesisches Lebensbuch*. Zürich-Leipzig 1939.
- 14 Ch. de Tolnay: o. c. (Entre las representaciones.)
- 15 Ch. de Tolnay: o. c. (Entre las representaciones.)
- 16 H. Mackowsky: o. c. Repr. 94.
- 17 Su juicio final, en el Museo de Brujas, en el cual aparece Cristo en un gran círculo de luz, está dominado todavía más por la imagen compositoria del círculo. Lo mismo se dirá sobre otro Juicio final de él (antes en la Coll. Pacully), donde la gigantesca figura de Cristo entronizado flota en un círculo compuesto por ángeles, condenados y resucitados; ocupando el centro en la parte inferior del cuadro, un globo, del cual sale gente: tema del "huevo", que aún nos interesará más adelante. (V. repr.: J. Combe: Jérôme Bosch. París 1946, p. 36.)
- 18 Una representación se halla en Howard Daniel: Hieronymus Bosch, Jérôme Bosch van Aeken. París 1947, p. 9.
- 19 V. repr.: J. Combe: o. c., pp. 117-129.
- 20 H. Liebeschütz: *Das allegorische Weltbild der hl. Hildegard von Bingen*. Leipzig 1930, p. 104.
- 21 H. Liebeschütz: o. c., p. 106, n. 1.
- 22 H. Liebeschütz: o. c., p. 106.
- 23 H. Liebeschütz: o. c., p. 88, n. 2.
- 24 H. Liebeschütz: o. c., pp. 59-61.
- 25 H. Liebeschütz: o. c., p. 64.
- 26 J. Ebersolt: *La miniature byzantine*. Paris et Bruxelles, 1926, p. 31 y pl. XXVIII.
- 27 Comp. la edición de Lipsia (1830) del texto armenio de Philo de Alejandría, citado en H. Liebeschütz: o. c., p. 116, n. 1: "Verbum est sempiternum sempiterni Dei, caput universorum, sub quo pedum insitar aut reliquorum quoque membrorum subiectum iacet universus mundus."
- 28 "Mándala" es una expresión religiosa del Oriente budista, y significa: "círculo", "círculo mágico". En el uso de la contemplación budística van a ser denominados "mándalas" ciertos símbolos de forma abstractiva, cuya contemplación, personificación, dramatización o representación por danza tienen por finalidad la realización de la unión entre los polos opuestos, o sea la del estado supremo de la existencia humana. De este modo, llamaremos "mándalas" todas las representaciones religiosas en las culturas del budismo en las cuales coinciden los cuatro —el número de la totalidad macrocósmica (comp. L. Frobenius:

- Schicksalskunde. 2. ed. Weimar 1938, p. 121) y el círculo —símbolo de la separación, la concentración y la resurrección— para que resultase la suprema síntesis de macrocosmos y microcosmos. (Comp. R. Wilhelm-C. G. Jung: o. c., p. 27.)
- <sup>29</sup> Wilhelm-Jung: o. c., pp. 88-90.
- <sup>30</sup> Comp. C. G. Jung: *Über die Psychologie des Unbewußten*. Zürich 1943. Cap. VII.
- <sup>31</sup> Comp. M. de Ferdinandy: Sobre el poder temporal en la cultura occidental alrededor del año 1000. "Anales de Historia Antigua y Medieval". Tomo I. Buenos Aires 1948, p. 56, donde se encontrará bibliografía con respecto al tema.
- <sup>32</sup> Cuya representación se halla en Leisegang: *Die Gnosis*. Leipzig: Kröner 1924.
- <sup>33</sup> Vasari: o. c. Ed. cit. Tomo VI, p. 454. (V. la explicación del comentario acerca de la expresión *ciascuno ha il libro delle vite in mano*.)
- <sup>34</sup> La tradición atribuía estos frescos a Buonamico Buffalmacco. Comp. Vasari: *Le vite*. Ed. cit. Tomo I, p. 522, n. 1.
- <sup>35</sup> Vasari: o. c. Ed. cit. Tomo I, pp. 522-523.
- <sup>36</sup> Comp. H. Osborn Taylor: *The Classical Heritage of the Middle Ages*. New York 1929, pp. 87-90, n. 1.
- <sup>37</sup> Comentario del poeta magiar Miguel Babits a su traducción de la Comedia. Tomo III. A Paradicsom. Budapest 1922, p. 264.
- <sup>38</sup> Comp. Ch. S. Singleton: *Dante's Allegory*. Speculum, 1950. Tomo XXV, fasc. 1, pp. 79-86.
- <sup>39</sup> D. Comparetti: *Virgilio nel Medio Evo*. Firenze 1943. Tomo I, página 274, nota.
- <sup>40</sup> E. Cassirer: *Philosophie der Renaissance*, p. 354.
- <sup>41</sup> Popham: *Les Dessins de Léonard de Vinci*. Bruxelles 1947, p. 71.
- <sup>42</sup> H. Liebeschütz: o. c. (V. la tabla entre pp. 88-89.)
- <sup>43</sup> O. c., p. 96, n. 1.
- <sup>44</sup> Antonio Pucci: "Centiloquio". Citado por Angeline H. Lograsso: *Paradiso*. XXVI, 97. Speculum, 1948, Tomo XXIII, n. 1, p. 108.
- <sup>45</sup> Leisegang: o. c. l. c.
- <sup>46</sup> J. Burckhardt: *Die Kultur der Renaissance in Italien*. Wien, Phaidon. Repr. n. 218.
- <sup>47</sup> A tal resultado llegaron, e. o. m., Franz Boll, Reitzenstein, Goetze, Leisegang y Liebeschütz.
- <sup>48</sup> O. G. von Wesendonk: *Das Weltbild der Iranier*. München 1933, páginas 37 y 181.
- <sup>49</sup> Liebeschütz: o. c. Tabla entre las págs. 88 y 89.
- <sup>50</sup> Liebeschütz: o. c., p. 95, n. 1.
- <sup>51</sup> K. Kerényi: *Mythologie und Gnosis*. Eranos Jb., 1940-41. Zürich 1942, página 220. En lo siguiente trataremos del concepto "gnosis" siempre en el sentido que le daba Kerényi en el citado estudio; es decir, sentido no de un aislado e irreiterable fenómeno histórico —lo que es el gnosticismo helenístico-cristiano-occidental—, sino el general de un "genos", como son, e. o. m., el mito, la poesía, la música, las artes, las religiones, la filosofía y las auténticas ciencias. Obra citada, p. 192.
- <sup>52</sup> Kerényi: o. c., p. 220.
- <sup>53</sup> Kerényi: o. c., p. 202.

- <sup>54</sup> Ibidem.
- <sup>55</sup> Kerényi: o. c., p. 199.
- <sup>56</sup> Ibidem.
- <sup>57</sup> Kerényi: o. c., p. 226.
- <sup>58</sup> Kerényi: o. c., p. 200.
- <sup>59</sup> Kerényi: o. c., p. 221.
- <sup>60</sup> Kerényi: o. c., p. 223.
- <sup>61</sup> Kerényi: o. c., p. 224.
- <sup>62</sup> Liebeschütz: o. c., p. 68. Comp. Wesendonk: o. c., pp. 217-218.
- <sup>63</sup> Liebeschütz: o. c., pp. 62, 73 y 77. Comp. Wesendonk: o. c., página 216. En este conjunto de temas no deja de ser interesante que el título del primer escrito de Hildegarda es "Scivias: Sepas el camino", que corresponde en notables medidas a la citada *γνώσις ὁδοῦ* de los gnósticos.
- <sup>64</sup> Liebeschütz: o. c., pp. 72-73.
- <sup>65</sup> El tema "cuatro vientos" de Hildegarda tiene una analogía en el tema "cuatro vientos" revelado en varios pasajes de la Biblia. Fuera de un pasaje del Apocalipsis (VII, 1), al cual volveremos en nuestro texto, tenemos un verso en Ezequiel (XXXVIII, 9) donde ese profeta habla sobre los cuatro vientos. De semejante manera, subrayando más aún el carácter macrocósmico de los cuatro vientos, los menciona Jeremías (XLIX, 36). No obstante, queda la más interesante, la información de Zacarías (VI, 1-6), en la cual aparecen "los cuatro vientos de los cielos" en forma de cuatro carros saliendo de una montaña énea. El primer carro lo tiran caballos bermejos, negros el segundo, blancos el tercero y caballos multicoloridos el último. Y se van entonces los carros —o sea: vientos— hacia los cuatro puntos cardinales de la Tierra.
- <sup>66</sup> Leisegang: o. c. I. c.
- <sup>67</sup> Ibidem.
- <sup>68</sup> Cit. en la ed. de la "Casa Sonzogno", Milán, de la *Commedia*, coment. por E. Camerini, p. 731.
- <sup>69</sup> El nexo entre la Comedia y el Juicio final es cosa sabida desde Vasari; Miguel Angel, considerado, en general, como uno de los más profundos conocedores de Dante, estudiaba continuamente el gran poema mientras trabajaba en el fresco. Se comprenderá entonces que la imagen dantesca del mundo —poseyendo su extraordinaria fuerza sujetante— influía de manera consciente e inconsciente a la vez sobre esa visión escatológica.
- <sup>70</sup> Liebeschütz: o. c., pp. 13-14.
- <sup>71</sup> Liebeschütz: o. c., pp. 65-66, n. 3.
- <sup>72</sup> Un ejemplo puede darnos el primer canto del Káleva, la epopeya finlandesa; otro, la tradición órfica, entre otros numerosos más.
- <sup>73</sup> Liebeschütz: o. c., pp. 66, n. 1.
- <sup>74</sup> Comp. el quinto estudio en este mismo libro. — Sobre la naturaleza de carácter visionario de Miguel Angel tenemos varios testimonios. Uno de los más interesantes entre ellos es la información de Frà Benedetto en su tratado *Vulnera Diligentis*, en el cual relata una visión macrocósmica del maestro que éste vió, en el año 1513, en Roma, y luego la dibujó, de semejante manera como lo hizo la santa renana en el caso de sus propias visiones. (Comp. Thode: o. c. Tomo II, p. 306.)

- <sup>75</sup> Kerényi: o. c., pp. 181-182. — Comp. el primer estudio en este mismo libro.
- <sup>76</sup> C. G. Jung-K. Kerényi: *Das göttliche Kind. Albae Vigiliae*. VI-VII, páginas 48-49.
- <sup>77</sup> Liebeschütz: o. c., p. 91.
- <sup>78</sup> Comp. la metáfora en el *Bundahišn* (Liebeschütz: o. c., p. 90, n. 1) con la citada de Honorius.
- <sup>79</sup> Liebeschütz: o. c., p. 89.
- <sup>80</sup> Wilhelm-Jung: o. c., p. 68. Repr. n. 9.
- <sup>81</sup> Giordano Bruno: *De l'infinito, universi et mundi*. Dial. V.
- <sup>82</sup> Giordano Bruno: *La cuna de le ceneri*. — Comp. Giord. Bruno: *Heroische Leidenschaften und Individuelles Leben*. Interpret. por Ernesto Grassi. Bern 1947, p. 169 ss.

## VIII. UNAMUNO Y PORTUGAL

- <sup>1</sup> Delfim Santos: "Meditação sobre a Cultura". *Rumo, Revista de Cultura portuguesa*, 1946, pág. 37.
- <sup>2</sup> *Ibidem*.
- <sup>3</sup> Oliveira Martins: *Historia de Portugal*. 12.<sup>a</sup> ed., Lisboa 1942 Tomo II, pág. 69.
- <sup>4</sup> Oliveira Martins: o. c. Tomo I, pág. 28.
- <sup>5</sup> Oliveira Martins: o. c. Tomo I, pág. 22.
- <sup>6</sup> Oswald Spengler: *Der Untergang des Abendlandes*. München 1923. Tomo II, pág. 204.
- <sup>7</sup> Delfim Santos: o. c., pág. 39.
- <sup>8</sup> Castelo Branco Chaves: "Universalismo, particularismo ou cosmopolitismo". *Litoral*, revista mensual de cultura, 1944. Núm. I, pág. 15.
- <sup>9</sup> A. J. B.: "Paideuma, Paidea, Paidia". *Rumo*, 1946, pág. 287.
- <sup>10</sup> Salvador de Madariaga: *Spain*. London 1931, págs. 331-332.
- <sup>11</sup> Graf Hermann Keyserling: *Das Spektrum Europas*. Stuttgart-Berlin 1931, pág. 95.
- <sup>12</sup> Salvador de Madariaga: o. c., pág. 326.
- <sup>13</sup> *Ibidem*.
- <sup>14</sup> Gr. H. Keyserling: o. c., pág. 278.
- <sup>15</sup> Gr. H. Keyserling: o. c., pág. 279.
- <sup>16</sup> *Ibidem*.
- <sup>17</sup> Antonio Nobre: citado por Unamuno al final del capítulo sobre Alcobaca.
- <sup>18</sup> Delfim Santos: o. c., pág. 37.
- <sup>19</sup> *Ibidem*.

## IX. EL PRÍNCIPE PRESO · UNA PERSPECTIVA MÍTICA EN LA HISTORIA DE ESPAÑA

- <sup>1</sup> Comp. las expresiones en Epist. 351 de Petrus Martir: *caret diffinitiva y executivam abjicit*. Cit. en L. Pfandl: *Johanna die Wahnsinnige, ihr Leben, ihre Zeit, ihre Schuld*. Freiburg i. B. 1930, p. 97.

- <sup>2</sup> D. Carlos de Viana dirigió varias veces guerra contra su padre, Juan II de Aragón († 1479); éste lo encarceló; luego Carlos escapó y huyó al Extranjero. Al volver, cayó de nuevo en cautiverio, del que fue libertado por sus fieles y valientes catalanes. Murió el 23 de sept. 1461.
- <sup>3</sup> Comp. Constantin v. Höfler: *Der Aufstand der castilianischen Städte gegen Kaiser Karl V. 1520-1522. Ein Beitrag z. Gesch. des Reformationszeitalters*. Prag 1876.
- <sup>3a</sup> Comp. las conclusiones del portugués Oliveira Martins en su magnífica "A História da Civilização ibérica".
- <sup>4</sup> M. Prawdin: *Donna Juana, Königin v. Kastilien. Habsburg erbt ein Weltreich*. Düsseldorf 1953, p. 206 y 210.
- <sup>5</sup> L. Pfandl: o. c. ps. 88-89 y 110-111. (Versión española: Juana la Loca, su vida, su tiempo, su culpa. 7a. ed. Madrid 1955.)
- <sup>6</sup> Por su famosa actitud de "pensare, discorrere e conferire", es nuestro ejemplo principal el rey Felipe II. (Comp. Pfandl: o. c. p. 128.) Pero hasta el mismo Carlos V "necesitaba siempre un violento empujón para transformar su abulia en fuerza resolutive". (Pfandl: Juana la Loca. p. 145.) Lo mismo se pudiera decir de su hermano, Fernando I (1556-1564), y más todavía del hijo y el nieto de éste, Maximiliano II (1564-1576) y Rodolfo II (1576-1612), y —un siglo más tarde— del emperador Leopoldo I (1658-1705). Comp. también la carta de Tomás Perrenot de Granvela a su hermano, el Cardenal Granvela, en octubre de 1565: "Todo lo dejamos para mañana y pasado mañana, y el principal acuerdo de todo es permanecer siempre indecisos." (L. Pfandl: Philipp II. *Gemälde eines Lebens und einer Zeit*. München 1941, p. 551.)
- <sup>7</sup> M. Prawdin: o. c. ps. 214-5. Comp. A. Rodríguez Villa: *La Reina Doña Juana la Loca*. Madrid 1892, ps. 307-20.
- <sup>8</sup> Véase la fuente principal de Schiller, la novela del Abbé de Saint Réal: *Histoire de Dom Carlos, 1672*, como representante del primer extremo, y las obras de M. Büdinger (*Don Carlos' Haft und Tod*. Wien u. Leipzig 1891) o de L. Pfandl (*Juana la Loca*, últ. cap.), e. o. m., como representantes del segundo. Entre los dos, mantiene su lugar distinguido en historiografía el equilibrado, objetivo, sereno y justo, realmente: clásico ensayo de L. Ranke: *Gesch. des Don Carlos* (primeramente en 1829).
- <sup>9</sup> L. Pfandl: *Johanna*, etc. p. 149.
- <sup>10</sup> M. Büdinger: o. c. ps. 145-6. — L. Ranke: o. c. en "Die kleinen Meisterbücher", Heidelberg 1949, ps. 17-19.
- <sup>11</sup> V. Bibl: Maximilian II. *Hellerau bei Dresden* 1930, p. 207.
- <sup>12</sup> L. Ranke: o. c. ps. 42-50.
- <sup>13</sup> V. Bibl: o. c. ps. 256-7, 261-3.
- <sup>14</sup> L. Ranke: o. c. ps. 58, 62.
- <sup>15</sup> M. Büdinger: o. c. ps. 248-9, 289-90.
- <sup>16</sup> V. Bibl: o. c. ps. 201-212.
- <sup>17</sup> V. Bibl: o. c. ps. 275-6. — L. Pfandl: Philipp II., p. 544.
- <sup>18</sup> L. Ranke: o. c. p. 60. — Con respecto al proceso de su hijo, Felipe II mandó sacar de los archivos de Barcelona las actas referentes al caso del príncipe D. Carlos de Viana. Ordenó se las traduzca del catalán

- al castellano. M. Büdinger: o. c. p. 169, n. 2. — L. Pfandl: Johanna, ps. 162-3.
- <sup>19</sup> V. Bibl: o. c. p. 243 cita las palabras de Espinosa conservadas en una carta oficial de Castagna.
- <sup>20</sup> Claus. 14, fech. el 24 de agosto de 1597.
- <sup>21</sup> M. Büdinger: o. c. ps. 172-4.
- <sup>22</sup> L. Ranke: o. c. ps. 63-4.
- <sup>23</sup> L. Pfandl: Juana, ps. 183-4.
- <sup>24</sup> W. Stirling: Das Klosterleben Kaiser Karls des V. Aus d. Englischen v. M. B. Lindau. 2a ed. Dresden 1858, p. 137.
- <sup>25</sup> Antigua tradición decía, que en Tordesillas debe de morir cada siglo una reina. 1384 encarceló allí D. Juan I de Castilla a su mujer, Doña Leonor; 1430 vino cautiva a T. la reina Doña Leonor de Aragón; el 15 de febrero de 1509, Doña Juana.
- <sup>26</sup> Comp. M. de Ferdinandy: "Clariores genere". Anales de Hist. Ant. y Med. Buenos Aires 1954, p. 36.
- <sup>27</sup> L. Pfandl: Juana, etc. ps. 8-9.
- <sup>28</sup> Comp. la muy impresionante caracterización de Carlos V en L. Ranke: Die Osmanen u. die span. Monarchie im 16. u. 17. Jh. Leipzig 1877. Sämtl. Werke, XXXV-XXXVI, p. 96. (Una traducción en L. Pfandl: Juana, etc. p. 137.)
- <sup>29</sup> L. Pfandl: Philipp II., p. 358.
- <sup>30</sup> Comp. las palabras de Ruy Gómez de Silva, duque de Éboli, mayor-domo mayor del Príncipe (encargado también de la suprema vigilancia de D. Carlos durante el tiempo de su cautiverio) a R. de Rouer, Sieur de Fourquevaux, embajador francés en Madrid (Dépêches, 1565-72. I. 321), con las del rey Basilio, en Calderón: La vida es sueño, Jornada I, Escena VI.
- <sup>31</sup> Comp. M. de Ferdinandy: El destino histórico como forma genealógica, en la Rev. "Realidad", Vol. VI. Fasc. 16. Buenos Aires 1949. ps. 45-58.
- <sup>31a</sup> La terminología es de L. Szondi: Schicksalsanalyse, I. ed. Basel 1944.
- <sup>32</sup> Tanto la idea de la necrópolis dinástica, como la introducción del ceremonial borgoñón (1548) se originan de Carlos V. El iniciador de estas ideas y, por consiguiente, el plasmador de hado para sus descendientes, es el Emperador; Felipe II, "le roi conservateur", en ambos casos, sólo un ejecutor de las ideas del padre. Él las extiende, enriquece y perfecciona, las trasplanta del mundo de la imaginación al de la realidad, pero no las inventa. En este caso el padre encierra al hijo —no en una "torre"— sino en las imágenes de su propio pensar. El hecho de que estos cuadros heredados se tornan, en el "cosmos" del heredero, cada vez más estacionarios y rígidos, cada vez menos dinámicos y vitales, — es la deficiencia del intérprete, no la culpa del inspirador.
- <sup>33</sup> L. Pfandl: Philipp II., ps. 138-9.
- <sup>34</sup> M. de Ferdinandy: Die nordeurasischen Reitervölker und der Westen bis zum Mongolensturm. "Historia Mundi", Bd. V. Bern 1956, ps. 202-4. (Al final del tomo: bibliografía detallada.) — M. de Ferdinandy: Álmos, die Gestalt eines Gründers in Sage und Geschichte, en Vernadsky-Ferdinandy: Studien zur ungarischen Frühgeschichte. München 1957, ps. 58-9, n. 47.



## INDICE DE PRIMERAS PRESENTACIONES DE LOS ENSAYOS COLECCIONADOS EN ESTE TOMO

- I Conferencia pronunciada en la Facultad de Letras de la Universidad de Lisboa, el día 8 de diciembre, 1944. Publ. en "Anales de Arqueología y Etnología", Universidad Nacional de Cuyo. Tomo VIII. Mendoza 1947.
- II "Anales de Arqueología y Etnología", Universidad Nacional de Cuyo. Tomo IX. Mendoza 1948.
- III "Revista de Estudios Clásicos", Universidad Nacional de Cuyo. Tomo IV. Mendoza 1951.
- IV "Anales de Historia Antigua y Medieval", Universidad Nacional de Buenos Aires. Buenos Aires 1955.
- V Conferencia pronunciada en la Universidad Nacional de Cuyo, el día 3 de agosto, 1949. Publ. en "Anales de Arqueología y Etnología", Universidad Nacional de Cuyo. Tomo X. Mendoza 1950.
- VI Conferencia pronunciada en el día del segundo centenario del nacimiento de Goethe, el 28 de agosto de 1949, en la Universidad Nac. de Cuyo, publ. en el Tomo "Homenaje a Goethe" de la Universidad Nacional de Cuyo. Mendoza 1949.
- VII Conferencias pronunciadas en el Museo Nacional de Arte Antiguo de Lisboa, febrero 1947, publ. "Revista hispanoamericana" Madrid 1953.
- VIII "Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno". Cuad. IV. Salamanca 1951.
- IX Conferencia pronunciada en el Centro Hispánico de Berlín, el día 25 de febrero, 1960.

## DEL MISMO AUTOR:

### *En lengua española:*

Sobre el poder temporal en la cultura occidental alrededor del año 1000. Anales de Hist. Ant. y Medieval, Universidad Nac. de Buenos Aires, 1948.  
El destino histórico como forma genealógica. Rev. "Realidad", Buenos Aires, 1949.

Tres retratos: Carlomagno, Otón el Grande, Otón III. Anales de Hist. Ant. y Medieval, Universidad Nac. de Buenos Aires, 1949.

"En ego malleus orbis!" Origen y formas de una idea imperial del Norte eurasiático. Anales de Hist. Ant. y Medieval, Universidad Nac. de Buenos Aires, 1952.

"Clariore genere". Formas y destinos de una idea imperial del Norte eurasiático en el Medioevo cristiano. Anales de Hist. Ant. y Medieval, Universidad Nac. de Buenos Aires, 1953 y 1954.

### *En lengua portuguesa:*

"Vida e Saudade". O Romance do Barão S. Kemény sobre Camões. Rev. "Rumo" Lisboa 1946.

### *En lengua alemana:*

Ahnen und Schicksal. Geschichtsforschung und Genotropismus. Aus dem Spanischen übers. von E. Volkening. München: Karpattia 1955.

Die nordeurasischen Reitervölker und der Westen bis zum Mongolensturm. Historia Mundi, Bd. 5. Bern: Francke 1956, p. 175-223.

Álmos, Die Gestalt eines Gründers in Sage und Geschichte. G. Vernadsky — M. de Ferdinandy: Studien zur ungarischen Frühgeschichte, II. Teil. Südosteurop. Arbeiten, München 1957.

Tschingis Khan. Hamburg: Rowohlt 1958. (ro-ro-ro. Bd. 64.)

Attila. München: Desch. En preparación.

### *En lengua húngara:*

Mi Magyarok. [Una historia de Hungría.] Budapest: Rózsavölgyi 1941.

Az Istenkeresők. [La historia de los Árpados.] Budapest: Rózsavölgyi 1942.

A Szentgáliak. [Novela.] Budapest: Rózsavölgyi 1943.

A Menekülők. [Novela.] Budapest: Rózsavölgyi 1944.

A Magyar Néző. Introducción a una futura autobiografía. Washington: "Uj Magyar Út", 1955-56.

A Schonnai. Novela. München: Amer. Magyar Kiadó 1957.

# CONTENIDO

I. En torno al pensar mítico .....	6
II. El paisaje mítico .....	19
1. El "Foibólampptos" .....	19
2. "La Dame aux Cygnes" .....	26
3. El Ave-Grijo .....	30
4. "Escitia" .....	38
5. El País de las Aves de Paso .....	44
6. El Príncipe "Cisne-Blanco" y la Dama de las Aves de Paso .....	53
7. El trigo de los Hiperbóreos .....	62
8. Los "Foibólamptoi" del Septentrión .....	68
9. "Aëris in campis" .....	74
III. Apolo, San Miguel, Chaba y los Hiberbóreos: una perspectiva mitológica .....	84
IV. Apolo: el problema de sus amores .....	88
V. El problema de la Tradición, como mito y poesía .....	114
VI. Lo demoníaco en "Poesía y Verdad" de Goethe .....	135
VII. El símbolo del Macrocosmos en el Juicio final de Miguel Ángel y la tradición medieval .....	164
VIII. Unamuno y Portugal .....	202
IX. El Príncipe preso: una perspectiva mítica en la historia de España .....	220
Notas .....	238
Indice de primeras presentaciones de los ensayos de este tomo .....	259

OTRAS PUBLICACIONES DE LA BIBLIOTECA  
IBERO-AMERICANA DE BERLIN

Editadas para la Biblioteca por Hans-Joachim Bock

En la Editorial W. Kohlhammer, Stuttgart:

QUELLENWERKE ZUR ALTEN GESCHICHTE AMERIKAS  
AUFGEZEICHNET IN DEN SPRACHEN DER EINGEBORENEN  
(Fuentes para la historia antigua de América escritas en lenguas indígenas)  
Redactor científico: Gerdt Kutscher

I

Die Geschichte der Königreiche von Colhuacan und Mexico  
Text mit Übersetzung von Walter Lehmann. 1938. VIII y 391 págs., 2 tablas.  
DM 37.50

II

Popol Vuh. Das heilige Buch der Quiché-Indianer von Guatemala  
Nach einer wiedergefundenen alten Handschrift neu übersetzt und erläutert  
von Dr. Leonhard Schultze Jena. 1944. XX y 314 págs. Agotado.

III

Sterbende Götter und christliche Heilsbotschaft  
Wechselreden indianischer Vornehmer und spanischer Glaubensapostel in  
Mexiko 1524. „Colloquios y doctrina christiana“ des Fray Bernardino de  
Sahagún aus dem Jahre 1564. Spanischer und mexikanischer Text mit deut-  
scher Übersetzung von Walter Lehmann. Aus dem Nachlaß herausgegeben  
von Gerdt Kutscher. 1949. 134 págs., 6 ilustraciones. DM 24.—

IV

Wahrsagerei, Himmelskunde und Kalender der alten Azteken  
Aus dem aztekischen Urtext Bernardino de Sahagún's übersetzt und erläutert  
von Dr. Leonhard Schultze Jena. 1950. XIII y 400 págs., 4 láminas. DM 72.—

V

Gliederung des alt-aztekischen Volks in Familie, Stand und Beruf  
Aus dem aztekischen Urtext Bernardino de Sahagún's übersetzt und erläutert  
von Dr. Leonhard Schultze Jena. 1952. X y 338 págs. DM 54.—

VI

Alt-Aztekische Gesänge  
Nach einer in der Biblioteca Nacional von Mexiko aufbewahrten Handschrift  
übersetzt und erläutert von Dr. Leonhard Schultze Jena. Nach seinem Tode  
herausgegeben von Gerdt Kutscher. 1957. XIV y 428 págs. DM 60.—

## VII

Das Memorial Breve acerca de la Fundación de la Ciudad de Colhuacan und weitere ausgewählte Teile aus den „Diferentes Historias Originales“ von Domingo de San Anton Muñon Chimalpahin Quauhtlehuanitzin  
Aztekischer Text mit deutscher Übersetzung von Walter Lehmann und Gerdt Kutscher. 1958. XXXIX y 240 págs. DM 59.—

## VIII

### Codex Aubin 1576

Aztekischer Text mit Übersetzung von Walter Lehmann. Aus dem Nachlaß herausgegeben von Gerdt Kutscher. En prensa.

En la Editorial Gebr. Mann, Berlín:

### MONUMENTA AMERICANA

Redactor científico: Gerdt Kutscher

#### I

### Nordperuanische Keramik

Figürlich verzierte Gefäße der Früh-Chimu. — Cerámica del Perú Septentrional. Figuras Ornamentales en Vasijas de los Chimús Antiguos. Von Gerdt Kutscher. 1954. 80 págs. de texto en alemán y español, 80 láminas con 175 figuras. DM 50.—

#### II

### The Selden Roll

An Ancient Mexican Picture Manuscript in the Bodleian Library at Oxford. Descriptive Commentary by Cottie A. Burland. With a Bibliography compiled by Gerdt Kutscher. 1955. 48 págs. con un facsímile del Códice, 1 lámina en colores y texto abreviado en alemán. DM 35.—

#### III

### Tlacuilolli

Katalog der mexikanischen Bilderhandschriften der Codex-Borgia-Gruppe. Von Karl A. Nowotny. En prensa.

En la Editorial Colloquium Verlag, Berlín:

### BIBLIOTHECA IBERO-AMERICANA

Redactor científico: Hans-Joachim Bock

#### Tomo I

Max Uhle: Wesen und Ordnung der altperuanischen Kulturen

1959. 132 págs. con 2 láminas, 7 figuras y un retrato del autor. DM 9.—

#### Tomo II

Hans Horkheimer: Nahrung und Nahrungsgewinnung im vorspanischen Peru

1960. 155 págs., 8 láminas, 7 figuras, 4 tablas y un mapa. DM 9.—









También el arte del Renacimiento trasluce el pensar mítico, como lo demuestra el estudio sobre el Juicio final de Miguel Ángel; de las raíces de ese pensar se alimentan, en parte, las ideas literario-morfológicas de cultura de Unamuno, —por ellas se llegará al mito de Portugal; y su secreta presencia torna patente en el destino de los Austrias en España, a cuyo ambiente nos llevará el ensayo que cierra el tomo.

El concepto del libro es, en último análisis, similar al esquema de mundo de los antiguos humanistas, en el cual un *oculus mundi*: el Hombre, miraba y estimaba el 'Todo *in circumferentia*, como aquí los distintos fenómenos de arte, poesía e historia se coordinan *en torno al pensar mítico*.

